

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

Cu titlul de manuscris

C.Z.U.: 37. 016. 046: 821. 135. 1. 09 (043.2)

GHERMAN Oxana

ROMANUL LUI VLADIMIR BEȘLEAGĂ
(LUMEA ARTISTICĂ, PERSONAJE, TEHNICI NARATIVE)

Teză de doctor în filologie

Specialitatea: 622.01 – Literatura română

Conducător științific:

BURLACU Alexandru, doctor habilitat în filologie,
profesor universitar

Autor:

GHERMAN Oxana

Chișinău, 2015

© GHERMAN OXANA, 2015

CUPRINS

Adnotare.....	4
Lista abrevierilor.....	7
Introducere.....	8
I. Romanul în exegeza literară (1966-2015).....	14
1.1. O operă deschisă: „Zbor frânt”.....	14
1.2. „Viața și moartea nefericitului Filimon...”: dosarul receptării.....	23
1.3. Traiectul romanului în exegeza literară.....	33
Concluzii la capitolul I.....	43
 II. Lumea artistică. Ontologia romanului	45
2.1. Criza identitară și lumea totalitară.....	45
2.2. Romanul istoric: lumea ca teatru.....	57
2.3. Esența eternului uman (dualitatea ființei și dialogul opozițiilor).....	68
2.4. „Vocile” lui <i>homo artifex</i> între ficțiune și realitate.....	78
2.5. Personajul ca ființă dialogală.....	88
Concluzii la capitolul II.....	96
 III. Po(i)etica romanului.....	98
3.1. Construcția romanului.....	98
3.2. Dialogismul interior.....	105
3.3. Structura cronotopică.....	112
3.4. „Zbor frânt” în perspectivă dialogică.....	121
Concluzii la capitolul III.....	130
Concluzii generale și recomandări.....	132
Bibliografie.....	136

ADNOTARE

Oxana Gherman: Romanul lui Vladimir Beșleagă (lumea artistică, personaje, tehnici narative), teză de doctor în filologie, Chișinău, 2015.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 160 de surse, 135 pagini de text de bază, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

Rezultatele tezei au fost reflectate în 11 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: perspectivă dialogică, relație dialogală, conștiință, voce, identitate, dualitate, opoziție, cuvânt bivoc, construcție hibridă, cronotop, polifonie.

Domeniu de studiu: Literatura română.

Scopul lucrării constă în analiza lumii artistice, personajelor și tehnicilor narative ale romanului lui Vladimir Beșleagă din perspectivă dialogică, în vederea înlăturării confuziilor atestate în cadrul abordărilor monologice și descoperirii unor noi dimensiuni artistice ale romanului.

Obiectivele investigației sunt:

- Investigarea dosarului receptării prozei lui V. Beșleagă în spațiul românesc;
- Conturarea contextului cultural-istoric și literar în care au apărut cele mai reprezentative romane ale scriitorului;
- Cercetarea sistemului de personaje și a lumii artistice a scriitorului din perspectivă dialogică;
- Identificarea însemnelor inedite în romanul lui Beșleagă;
- Relevarea latențelor subversive ale romanului în confruntarea cu „omniprezenta cenzură”;
- Definirea tipologică a romanelor experimentale;
- Evidențierea interdependenței dintre po(i)etica și ontologia romanului;
- Interpretarea locului și rolului scriitorului în evoluția romanului basarabean;
- Interpretarea romanului lui Beșleagă ca reflex al conștiinței unei drame naționale în regimul totalitar.

Noutatea științifică și originalitatea lucrării rezidă în elaborarea unui nou model de analiză literară, axat pe teoria dialogismului românesc și aplicarea lui în cercetarea romanelor lui Vladimir Beșleagă, oferind noi piste de interpretare a acestora.

Problema științifică soluționată constă abordarea romanelor lui Vladimir Beșleagă din perspectivă dialogică, având ca rezultat descoperirea unor viziuni inedite asupra acestora și înlăturarea deficiențelor metodologice ale abordărilor tradiționaliste / monologice, în vederea determinării locului și rolului scriitorului în evoluția romanului basarabean.

Importanța teoretică și practică rezidă în contribuția la elaborarea grilei de analiză dialogică a romanului și ilustrarea eficienței ei în hermeneutica textului literar.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele tezei au fost incluse în mai multe articole publicate în revistele de profil și expuse în comunicările științifice prezentate în cadrul unor conferințe naționale și internaționale.

АННОТАЦИЯ

Оксана Герман: Роман Владимира Бешляги (художественный мир, персонажи, техника повествования), диссертация на звание доктора филологии, Кишинев, 2015.

Структура работы: введение, три главы с выводами, общие заключение и рекомендации, библиография из 160 источников, 135 стр. основного текста.

Результаты диссертации нашли отражение в 11 научных работах.

Ключевые слова: диалогическая перспектива, диалогические отношения, сознание, голос, личность, двойственность, оппозиция, внутренне-диалогизированное слово, гибридная конструкция, хронотоп, полифония.

Область исследования: Румынская литература.

Целью данной работы является анализ художественного мира, персонажей и повествовательной техники романа Владимира Бешляги с диалогической точки зрения, устранение недостатков, присутствующих в монологических подходах, а также выявление истинной художественной ценности его эпических произведений.

Практическими целями исследования являются:

- Исследование критического восприятия романа Владимира Бешляги в румынском пространстве;
- Выяснение культурно-исторического и литературного контекста, в котором появились наиболее известные романы писателя;
- Исследование системы персонажей и художественного мира писателя в диалогической перспективе;
- Идентификация оригинальных признаков в романе Бешляги;
- Выявление подрывной латентности романа в противостоянии со "всепроникающей цензурой";
- Определение типологии экспериментального романа;
- Выявление взаимозависимости поэтики и онтологии романа;
- Определение места и роли писателя в эволюции бессарабского романа;
- Интерпретация романов Бешляги как рефлекс сознания национальной драме тоталитарного режима.

Научная новизна и оригинальность работы заключаются в разработке новой модели анализа романа сосредоточено на теории диалогичность и его применение в исследовании романов Владимира Бешляги, предлагая новые перспективы интерпретации его творчество.

Научная проблема, выдвинутая и решеная в диссертации, состоит в переоценке романов В. Бешляги в диалогической перспективе, что приводит к открытию уникального взгляда на его творчество, а также к устранений некоторых методологических недостатков монологических подходов, для определение места и роли писателя в эволюции бессарабского романа.

Теоретическое и прикладное значение работы заключается в разработке модели диалогического анализа романа и в иллюстрации его эффективность в герменевтике текста.

Внедрение научных результатов. Основные результаты диссертации включены в научные статьи и доклады, представленные на национальные и международные конференции.

ANNOTATION

Oxana Gherman: The novel of Vladimir Beșleagă (artistic world, characters, narrative techniques), thesis of Ph D, Chișinău, 2015.

Thesis structure: introduction, three chapters with conclusion, general conclusion and remarks, bibliography of 160 sources, 135 pages of basic text, statement of responsibility, the CV of the author.

Thesis outcomes were reflected in 11 research papers.

Keywords: dialogical perspective, dialogic relation, conscience, voice, identity, duality, opposition bivocal word, hybrid construction, chronotope, polyphony.

Field of study: Romanian Literature.

The aim of this paper consists in analyzing the artistic world, characters and narrative techniques of the novel by Vladimir Beșleagă from dialogical perspective, removing the monological approaches' confusions and demonstrating the new artistical dimensions of the novel.

The objectives of the present research are:

- Investigation of the critical reception of the Vladimir Beșleagă's novel in the Romanian area;
- Outlining the historical and literary-cultural context in which appeared the most representative novels of the writer;
- Researching of the system of characters and artistic world from dialogical perspective;
- Identification of the original insignia from Beșleagă's novel;
- Revelation of novel's subversive latencies in confrontation with "omnipresent censorship";
- Typological definition of experimental novels;
- Highlighting the interdependence of poethics and ontology of the novel;
- Establishing the writer's place and role in the Bessarabian novel development;
- Interpretation of Beșleagă's as a novel reflex of the consciousness drama of national totalitarian regime.

The scientific novelty and originality of the work lies in developing a new model of literary analysis focused on dialogism theory and its application in research of Vladimir Beșleagă's novels, offering new perspectives of their interpretation.

Scientific solved problem consist in critical reevaluation of the V. Beșleagă's novels from a dialogical perspective, resulting with the reveal of some unique views on the studied works and elimination of the methodological deficiencies of traditionalist approaches, in order to establish the writer's role and place in the Bessarabian novel's evolution.

The theoretical and practical value of the work resides in the contribution to the development of novel dialogical analysis grid and illustration of its effectiveness in the hermeneutics of literary text.

Implementation of research results. The research results achieved through this study have been included in a number of scientific articles and communications at national and international conferences.

Lista abrevierilor

p.	pagina
etc.	etcetera
ș. a.	și alții
ș.a.m.d	și așa mai departe
s. n.	sublinierea noastră
n. n.	nota noastră
nr.	numărul
sec.	secolul
cap.	capitolul
lat.	limba latină
gr.	limba greacă
trad.	tradus
UPS	Universitatea Pedagogică de Stat
AȘM	Academia de Științe a Moldovei

INTRODUCERE

Actualitatea temei investigate. Se afirmă că literatura basarabeană ar fi „a cincea roată la căruță”, că ea nu e mai mult decât o literatură regională, că e cantonată într-un orizont tematic, problematic și stilistic foarte limitat, fără nicio șansă de a intra într-un dialog european.

Problema sincronizării și integrării literaturii din Republica Moldova cu literatura din România rămâne în continuare de stringentă actualitate. Maturitatea unei literaturi o marchează romanul. Romanele lui Ion Druță, Aureliu Busuioc, Vasile Vasilache, Vladimir Beșleagă au intrat în circuitul general românesc și beneficiază de un anumit prestigiu.

V. Beșleagă este unul din puținii scriitori de la noi care au vocația romanului. Opera sa marchează o etapă de resurecție a spiritului creator în proza basarabeană. Cele mai reușite lucrări ale sale reprezintă tendința de a depăși cultul povestitorului și schematismul în roman. Redactate într-o perioadă de aproape jumătate de secol, romanele *Zbor frânt* (1966), *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (anul redactării: 1970, anul publicării: 1987), *Acasă* (1976), *Ignat și Ana* (1979), *Durere* (1979), *Sânge pe zăpadă* (1981), *Cumplite vremi* (1990) și *Voci sau dublul suicid din zona lacurilor* (2014) ilustrează, prin diversele modalități de reprezentare a omului și a lumii, atât etapele de evoluție artistică a romancierului, cât și procesul fluctuant de dezvoltare a genului.

Interpretările monologice ale romanului lui V. Beșleagă nu au permis pătrunderea în structura lui de adâncime. Doar unele aspecte importante au fost intuite și sugerate la nivel de subtext. Iată de ce se impune o schimbare de perspectivă, care ar deschide noi piste de interpretare a romanului. Abordarea operei ca structură dialogică reprezintă orientarea principală a acestui demers științific, or rezultatele ei nu fixează romanul în alte limite hermeneutice, care riscă a fi depășite peste un moment, ci deschide spre o viziune profundă asupra lumii românești.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul lucrării constă în analiza lumii artistice, personajelor și tehnicilor narative ale romanului lui Vladimir Beșleagă din perspectivă dialogică. Teza are nu doar o finalitate de analiză și sistematizare informativă, ci în special una pragmatică, interpretativă. Aplicarea conceptelor dialogistice românești în re-interpretarea prozei lui V. Beșleagă schimbă radical viziunile asupra acesteia, evidențiindu-i locul și rolul în procesul de dezvoltare a genului românesc în literatura noastră.

Obiectivele care fac posibilă atingerea scopului preconizat sunt următoarele:

- Investigarea dosarului receptării prozei lui V. Beșleagă în spațiul românesc;
- Conturarea contextului cultural-istoric și literar în care au apărut cele mai reprezentative romane ale scriitorului;

- Cercetarea sistemului de personaje și a lumii artistice a scriitorului din perspectivă dialogică;
- Identificarea însemnelor inedite în romanul lui Beșleagă;
- Relevarea latențelor subversive ale romanului în confruntarea cu „omniprezenta cenzură”;
- Definirea tipologică a romanelor experimentale;
- Evidențierea interdependenței dintre po(i)etica și ontologia romanului;
- Determinarea locului și rolului scriitorului în evoluția romanului basarabean;
- Interpretarea romanului lui Beșleagă ca reflex al conștiinței unei drame naționale în regimul totalitar.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării. Romanele *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon...* sunt cele mai reprezentative modele ale prozei de tranziție: primul – de la doric la ionic, al doilea – de la ionic la corintic. Lumea lor nu este una coerentă și omogenă, prin urmare, imaginea ei nu se poate elucida prin comentariul descriptivist. Specificitatea ei poate fi intuită doar fiind percepută ca lume a contradicțiilor/ opozițiilor și tensiunilor dialogale. Omul acestei lumi nu este o excepție și nu poate fi caracterizat în izolare, ci numai în raport continuu cu ea își dezvăluie esența umană. Această viziune corespunde și romanului *Voci sau dublul suicid din zona lacurilor*, care presupune o sinteză artistică a prozatorului, incluzând în ficțiunea artistică un tratat metaliterar, variate tipuri de intertextualitate și elemente de carnavalesc.

Substratul ontologic al romanelor lui Beșleagă, foarte puțin sondat în exegeză, se elucidează prin utilizarea perspectivei dialogice de analiză și interpretare, prin constituirea imaginii lumii în confruntarea, compararea, suprapunerea, completarea, asamblarea „fragmentelor” reflecției acestuia în mai multe conștiințe diametral opuse. Dialogul existențial și raporturile dialogice dintre rețelele de voci ale fiecărui roman reliefează o multitudine de optici asupra dualității opoziționale a ființei, spectrului larg al tensiunilor interioare și pozițiilor ideologice, gnostice și axiologice ale omului etern. O particularitate immanentă a pluriperspectivismului în roman este plurilingvismul care presupune un ansamblu eterogen de limbaje, specifice vocilor textuale. Fiecare voce este o manifestare a unei conștiințe active, care face uz de „cuvântul propriu” pentru a contrazice un „cuvânt străin”, pentru a-l ironiza, nega și asimila sintetic într-o „construcție hibridă”. Mai ales în romanele *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon...* construcțiile hibride constituie cele mai încordate „puncte” ale contradicțiilor ideologice.

În cadrul romanului lui V. Beșleagă, imaginea lumii polifonice și a omului ca ființă dialogală este codificată nu numai în subtextul interacțiunilor dintre voci, conștiințe, lumi textuale și extratextuale, ci și în arhitectura romanului, în principiile de funcționare ale mecanismului său intern. Raportul dintre construcția romanului și sistemul lui de idei este de opoziție complementară,

acest fenomen făcând din el un tot organic, dar cu cel mai înalt grad de eterogenitate internă (stilistică, tipologică, compozițională etc.). Aceste aspecte ale po(i)eticii și hermeneuticii românești constituie fundamentele perspectivei de abordare pe care o propune teza „Romanul lui Vladimir Beșleagă (lumea artistică, personaje, tehnici narative)”. Noutatea ei științifică rezidă în aplicarea unei metodologii de interpretare pertinentă, în concordanță intimă cu natura dialogică a celor mai reprezentative romane.

Problema științifică soluționată constă în abordarea romanelor lui Vladimir Beșleagă din perspectivă dialogică, având ca rezultat descoperirea unor viziuni inedite asupra acestora și înlăturarea deficiențelor metodologice ale abordărilor tradiționaliste / monologice, în vederea determinării locului și rolului scriitorului în evoluția romanului basarabean.

Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere:

1. Lumea artistică a romanelor exponențiale ale lui Vladimir Beșleagă este de esență polifonică și perspectiva cea mai eficientă în tratarea ei este cea dialogică.
2. Imaginea lumii românești ține de particularitățile structurii cronotopice, ale cărei dimensiuni artistice constituie principiile fundamentale ale ființării ei.
3. Romanele lui V. Beșleagă au la bază structura cronotopică specifică unui spațiu dialogal.
4. Abordarea dialogică a prozei românești a lui Beșleagă condiționează o nouă percepție asupra sistemului de personaje, reliefând originalitatea autorului în transfigurarea imaginii artistice a omului.
5. Mecanismul dialogic al romanelor devine accesibil prin perceperea și relaționarea corectă a instanțelor textuale: autor-narator-personaj-cititor.
6. Viziunea integrală asupra lumii artistice a romanului lui V. Beșleagă se formează prin determinarea raportului dintre sistemul de idei și po(i)etica lui.

Importanța teoretică și valoarea aplicativă a lucrării. Sub aspect teoretic, teza constituie un suport pentru cercetarea procesului de evoluție a genului românesc pe o perioadă de 50 de ani, prin investigarea traiectului artistic al unui romancier reprezentativ al literaturii noastre, comparativ cu cel al altor colegi de breaslă. În special primul capitol al tezei oferă o viziune generală, argumentată și exemplificată prin „cazul” Beșleagă, asupra procesului literar din perioada totalitară. Sub un alt aspect, cercetarea noastră pune în discuție problemele ce țin de modalitățile de abordare a romanului tradiționalist vs romanul modernist, accentuând importanța unei optici adecvate în interpretarea fiecărui tip. Valoarea aplicativă a lucrării constă în faptul că oferă un model de analiză și interpretare a textului din perspectivă dialogică, împreună cu posibilitatea de a utiliza cu același succes grila de analiză și conceptele dialogistice românești („relație dialogală”, „voce”, „cuvânt bivoc”, „cuvânt propriu”, „cuvânt străin”, „construcție hibridă”, „cronotop artistic”, „identitate/alteritate”, „plurilingvism” etc.), în procesul de cercetare a altor opere.

Teza este structurată în trei capitole. **Primul capitol** – „Romanul în exegeza literară (1966-2015)”, descrie situația temei în domeniul de cercetare, cuprinde trei subcapitole în care este investigată receptarea critică a romanelor lui Beșleagă și, în special, concordanța modalităților și opticilor de abordare cu esența po(i)etică, tipologică și ideatică a fiecărui roman. Primele compartimente examinează dosarul receptării celor două romane de răsunet: *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*. Ultimul subcapitol reliefează traiectul romanului în epoca regimului totalitar (ilustrat prin operele lui Beșleagă, dar și ale altor prozatori) și reflectarea acestui fenomen în exegeza literară. În cadrul lui se stabilește dinamica (evolutivă/ involutivă a) genului în fiecare deceniu, ilustrată cu exemple din fiecare roman, în raport cu criteriile de apreciere a prozei românești ale timpului, dar și ale actualității. Tot aici se accentuează problema deficienței metodologice a receptării critice și cea a denaturării esenței romanelor cercetate, se proiectează posibilele modalități de soluționare a acestora, lansând noua teză.

Capitolul al doilea, intitulat „Lumea artistică. Ontologia romanului”, este constituit din cinci subcapitole și prezintă ampla problematică existențială a romanelor lui V. Beșleagă, care se dezvoltă în urma revizuirii hermeneutice și aplicării teoriei și conceptelor dialogismului românesc. Prin sondarea mișcărilor conștiinței dialogale a protagonistului, are loc re-ontologizarea lumii românești, care fusese invadată de etic și social. Acest fenomen este specific *Zborului frânt*, care transfigurează artistic lumea totalitară. Romanul istoric însă conturează imaginea lumii ca teatru, ca joc de măști, iluzii și aparențe prin raportul creator-societate. Complexitatea imagologică a ființei în-lume este ilustrată cel mai pregnant în subcapitolul al treilea, care relevă dualitatea ființei dialogale, identificarea sinelui ca un etern conflict de opoziții. Paragraful al patrulea tratează problema principiilor de ființare a lumii polifonice reflectată în romanul *Voci....*. Relația autor-narator-personaj-cititor este transpusă într-o pluralitate de ipostaze, fiecare accentuând o anumită posibilitate de existență prin *altul* a persoanei polifonice a creatorului. Ultima subdiviziune a capitolului al doilea propune un model de interpretare dialogică a sistemului de personaje, evidențiind natura dialogală a ființei umane și profilarea imaginii acesteia în raport cu lumea și cu sine.

Capitolul al treilea este intitulat „Po(i)etica romanului” și are ca obiectiv verificarea experimentală a ipotezei. În cele patru subdiviziuni pe care le conține sunt cercetate strategii și tehnici narrative ale operelor exponențiale ale romancierului și noua viziune asupra cronotopului și personajului literar pe care o propune. Primele două paragrafe remarcă în special eterogenitatea internă (lexicală, sintactică, stilistică, tipologică, tehnică, compozițională etc.) a poemului tragic, specificitatea sa de „gen-hibrid” și modul cum organizează și îmbogățește acest fenomen sistemul de idei al romanului. În cadrul lor, sunt puse în valoare trei principii ale dialogisticii românești:

polifonia intențională, polifonia structurală și plurilingvismul. În cel de-al treilea subcapitol este cercetată structura cronotopică a romanului și impactul ei asupra imaginii lumii. Iar ultima parte a capitolului reprezintă analiza relațiilor dialogale autor-narator-personaj-cititor în romanul *Zbor frânt*, accentuând necesitatea unei raportări adecvate a instanțelor narative în cadrul mecanismului textual, pentru o înțelegere corectă a lumii romanului. Fiecare capitol se încheie cu un șir de concluzii. Ultimul compartiment al tezei cuprinde concluziile generale, recomandări și lista surselor bibliografice.

Suportul metodologic și teoretico-științific. Baza teoretico-științifică a tezei cuprinde trei categorii de studii de specialitate. Sunt folosite drept surse de referință materiale interne și externe referitoare la activitatea literară a lui V. Beșleagă și la contextul literar, cultural, socio-politic al epocii în care a apărut fiecare roman, care includ monografiile, articolele, recenziile, cronicile, eseurile lui M. Cimpoi, I. Simuț, A. Țurcanu, A. Grati, A. Bantoș, F. Cenușă, I. Ciocanu, A. Hropotinschi, V. Coroban, A. Ghilaș, N. Bilețchi, G. Chira, M. V. Ciobanu, Al. Burlacu ș.a. Pentru conceptualizarea ipotezelor apărute în urma utilizării noii perspective de abordare, dar și pentru explicarea, argumentarea, exemplificarea unor fenomene literare atestate în text, au avut o valoare deosebită un șir de studii și monografii semnate de: G. Genette, O. Ducrot, J. Ricardou, R-M. Albérès, R. Barthes, W. Booth, J. Linvelt, U. Eco, B. McHale, N. Manolescu, P. Cornea, G. Lăzărescu, C. Parfene, C. Mușat ș.a. Câteva studii fundamentale din domeniul dialogisticii românești care au contribuit la conceptualizarea analizei dialogice, furnizând resursele teoretice necesare unui demers critic productiv și eficient, sunt: *Problemele poeziei lui Dostoievski* și *Probleme de literatură și estetică* de M. Bahtin, *Eu și Tu* de M. Buber, *Three linguistic theories of polyphony/dialogism: an external point of view and comparison* de P. Dendale, *Dialogistica și reprezentările sociale* de I. Markova, *Omul dialogal* de V. Tonoiu, *Polifonia persoanei* de A. Indrieș, *Eu și Tu...* de M. Șora, *Dialogistica textului: aspecte hermeneutice* de A. Gavriloș, *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc* de A. Grati, *Dialogism: polifonie, carnavalesc* de S. Cogut ș.a.

În procesul de cercetare au fost utilizate următoarele metode: analiza, sinteza, inducția, deducția, analogia, metoda comparatistă și cea biografică. În capitolele practice au fost folosite metoda analizei dialogale, metoda mitocritică și metoda arhetipală, care au oferit posibilitatea relevării esenței ontologice a romanelor, elucidării particularităților imaginii artistice a omului și a lumii românești. Iar pentru determinarea esenței umane a personajelor un rezultat optim au dat metoda psihanalitică, antropologică, sociologică și existențialistă. Pentru decodarea sistemului de simboluri și metafore a fost utilizată metoda semiotică și cea stilistică.

Rezultatele științifice ale cercetării. Concluziile și ideile de bază ale investigației au fost valorificate în peste 10 lucrări. Articole la tema tezei au apărut în revistele de specialitate

„Metaliteratură” (4 articole), „Revistă de științe socioumane” (2 articole) și „Philologia” (1 articol). Alte 8 materiale au fost comunicate și discutate public în cadrul mai multor conferințe naționale și internaționale.

Cuvinte-cheie: roman, lume artistică, personaj, tehnici narative, perspectivă dialogică, relație dialogală, conștiință, voce, identitate, dualitate, opoziție, cuvânt bivoc, construcție hibridă, cronotop, polifonie.

I. ROMANUL ÎN EXEGEZA LITERARĂ (1966-2015)

1.1. O operă deschisă: „Zbor frânt”

Noutatea romanului la data apariției era atât de evidentă, încât chiar primele fragmente (publicate în *hebdomadarul „Cultura”*, iulie 1966) au suscitat ecouri prompte. Mai întâi reacția a venit din partea prozatorilor. Vasile Vasilache, fascinat de perspectiva psihologică a scenelor, elogia modalitățile insolite de abordare a războiului. Colegul de breaslă era entuziasmat de transfigurarea simbolică a evenimentului devenit fapt de conștiință. Desigur, demersul susținea viziunea inedită, total diferită de alte interpretări ale războiului. În legătură directă cu aceasta, Beșleagă avea probleme cu cenzura. Așa, de exemplu, autorului i se ceruse să micșoreze vârsta protagonistului cu doi ani, pentru a minimaliza posibilitatea lui de a fi acționat conștient, deliberat, astfel că faptele sale să pară eroice, dar totodată inocente, naive chiar. În spiritul preceptelor ideologice ale timpului, copilul trebuia să fie un erou. De altfel, în manualele școlare, Isai a fost văzut ca un cercetaș. Nu întâmplător, i se făceau și alte obiecții, cum ar fi: „eroul dumitale procedează mult mai matur decât vârsta ce-o are! Dar gândurile acelui băiețuș simpatic sunt mai curând ale unui om adult etc.” Sau o altă observație și mai amenințătoare: „Ce-i cu acest personaj care se tot zbate între un mal și celălalt mal și nu se astâmpără odată? Ce vrea să spună autorul despre tatăl lui, care a fost arestat într-o noapte, dus de nu s-a mai știut de el nimic? Ce apă era aceea de peste care vorbi acel tată cu sora lui de dincolo, și încă nu așa, ci prin cântec, ca să înșele vigilența grănicerilor? Toți voi de acolo sunteți niște naționaliști: și Busuioc, și Vasilache, și dumneata... Ce, nu pricepem noi că în cartea dumitale nu e vorba de Nistru, așa cum încerci să mă convingi, de Prut este vorba, toți numai peste Prut vă uitați...” [34, p. 7-8]. Acesta era contextul așa-zisei „lupte ideologice”. Iată de ce romanul era conceput ca o transfigurare artistică a războiului.

Critica era concentrată asupra evenimentelor și efectelor acestora asupra personajului. Ilustrativă este afirmația lui Ion Ciocanu: „Romanul *Zbor frânt* de V. Beșleagă e o carte izbucnită din măduva însăși a unui moment-cheie al Marelui Război pentru apărarea Patriei, concretizat în procesul de mutilare fizică și, mai ales, sufletească a unui copil, de pustiire a unui sat de oameni pașnici, Nistrul devenind, la un moment dat, hotar între sat și oamenii acestuia, evacuați pe celălalt mal” [53, p. 6]. Ceea ce constată exegetul este seria de probleme sociale pe care le pune romanul. De reținut ambiguitatea din perspectiva zilei de azi, a termenilor: „pustiire”, „mutilare sufletească”, „Nistru-hotar”, „dezmembrarea familiilor”.

Un critic de orientare cu adevărat estetică, Mihai Cimpoi, remarcă: „Proza de război stă sub semnul faptelor; invenția artistică apare minimă, fiindcă este, de obicei, inferioară grandorii și semnificației lor. (...) Pe Vladimir Beșleagă nu-l preocupă înălțuirea dramatică a faptelor...”. Totuși, în apărarea romanului, exegetul face următoarele concluzii: „Romanul *Zbor frânt*, în care Marele Război pentru Apărarea Patriei e redat cu măiestrie de către un contemporan (de unde și prospețimea viziunii artistice), se înscrie printre cele mai de seamă opere ale literaturii sovietice moldovenești” [43, p. 107]. Ideea că *Zbor frânt* este expresia realităților Marelui Război este contrazisă de conținutul cărții. În text, așa cum observase inițial Cimpoi, sunt prea puține acțiuni militare comparativ cu densitatea acestora în proza de război, iar rolul lor în declanșarea și rezolvarea conflictului (care este unul interior) e minor. Dar și particularitățile protagonistului nu se potrivesc unui erou de război. De aceea, consensul mai multor considerații critice vizavi de încadrarea romanului *Zbor frânt* în proza de război și pe atunci stârnea suspiciuni. Fiind foarte vigilentă, critica moscovită a sesizat imediat discrepanțele: „Multe lucruri în destăinuirile lui Isai despre destinul său de tânăr cercetaș sunt prea complicate, învăluite într-o pâclă a indefinitului de ceva bolnăvicios... în *Zbor frânt* la fiecare pas parcă te ciocnești de idei rătăcite ale autorului, fapt regretabil, deoarece dintr-o astfel de zăgăzire a vitejiei militare autorul, cu toată originalitatea aparentă a manierei sale, câștigă puțin, câștigă în amănunte, dar pierde în esențial.” (I. Kozlov, 1970) În legătură cu aceste obiecții, Andrei Hropotinschi se întreba: „oare critica literară din republică nu s-a prea întrecut cu măsura, planând prea sus deasupra realității zăgăzite în roman?” [97, p. 40-41]. Ca să justifice oarecum situația prozatorului, exegetul continua: „Sau poate într-adevăr pentru criticul rus erau prea străine și neînțelese acele idei pe care autorul le-a strecurat în subtext? ...Dar progresul în literatură poate fi atins doar prin experimentări temerare. De ce n-am accepta acest roman ca un experiment sănătos, chemat să afirme o idee umanistă?” [idem]. Ca și alți colegi ai săi, Hropotinschi a sesizat că romanul lui Beșleagă – rezultatul unui „experiment sănătos” – venea dintr-o cu totul altă concepție decât cea umanist-socialistă, deconspirarea căreia i-ar fi redus considerabil șansele de publicare.

Interpretarea romanului ca proză de război a salvat aparențele în fața cenzurii, dar a fost ca o primă verigă în lanțul deformărilor. Un bun exemplu e accepția că *Zbor frânt* este un roman al aventurii. Ea a pornit de la ideea că „peripețiile micului erou constituie nucleul de bază al romanului” [153, p. 40]. Focalizarea pe acțiunile personajului în contextul războiului a dus la interpretări eronate, cum e cea a lui A. Lupan: „Prin urgii, încercări și primejdii ale unui timp de război, trece băiețandru de la sat Isai, eroul principal al romanului. El săvârșește o faptă militară eroică: devine cercetaș, permanent strecurându-se în tabăra dușmană” [idem]. În viziunea altui critic, Isai este „eroul pentru copii cel mai impunător și mai bine realizat pe plan artistic”, destinul căruia ilustrează „copilăria mutilată de război” [73, p. 5]. Considerațiile exegetice se contrazic: pe

de o parte, Isai e calificat drept model de erou pentru copii, iar pe de altă parte, el întruchipează fenomenul „copilăriei mutilate”. Pe lângă acestea, critica literară accentuează în repetate rânduri mesajul umanist-socialist/ pacifist al romanului [112, p. 121]. Cu asemenea interpretări opera lui Beșleagă a fost inclusă în manualele școlare.

Ca roman al aventurii, *Zbor frânt* ar fi trebuit să conțină mai multă imaginație, imprevizibilitate, hazard, motivarea personajului aflându-se în plăcerea de a lua parte la întâmplări neprevăzute. În realitate, implicarea lui Isai în evenimentele de război nu este stimulată de dorința lui de a se încadra în luptă sau de setea lui de aventură, nici măcar din „naivitatea copilărească” [68, p. 10], ci de necesitatea morală de a-și găsi fratele. Aflându-se în mijlocul operațiunilor militare, el rămâne preocupat de interese pur personale, intime. Romanul este o transfigurare a situației mitice a căutării. Substanța lui etică trimite la motivele folclorului nostru, la poveștile populare pline de eroi care pornesc pe drumul aventurii nu de dragul ei însăși, ci în căutarea persoanelor apropiate.

Neînțelegerea esenței romanului a dus la erori în stabilirea tipologiei acestuia. Opinia lui M. Cimpoi, conform căreia *Zbor frânt* conține trăsăturile unui roman de atmosferă devine fundamentală: „Dând reacțiilor eroilor (ne referim și la bunelul lui Isai) rezonanțe extraordinare, V. Beșleagă surprinde însăși atmosfera războiului fascist...” [154, p. 39]. Se remarcă noua modalitate de conturare a lumii artistice în roman – prin manifestările, atitudinile, simțurile și reacțiile personajelor. Totul e perceput prin interioritatea eroului. Senzația este „o modalitate de interceptare a lumii”, spune V. Vasilache [150, p. 4]. Viziunea aceasta este împărtășită și de G. Chira, care remarcă semnificația amintirilor în crearea atmosferei: „romanul lui V. Beșleagă este o operă de atmosferă. Pe de altă parte, asistăm, compozițional vorbind, la fragmentarea unui val continuu de amintiri. Amintirile dobândesc unei proze de atmosferă (cel puțin în parte) o prezență palpabilă, dureros de apropiată de reprezentările noastre” [41, p. 7]. Evocarea evenimentelor intime în *Zbor frânt* se realizează prin flashback, prin retrăire, prin senzație, fapt ce intensifică și implicarea spirituală a cititorului. Dar dacă esența romanului ar fi constat, într-adevăr, în zugrăvirea realităților din război, atunci s-ar fi putut vorbi, cu siguranță, de un roman de atmosferă.

S-a probat și ideea că *Zbor frânt* este un roman-destin. Atunci când adoptă această perspectivă de abordare, Nicolae Bilețchi se axează pe raportul om-timp: „În locul romanului panoramic care, în forma lui de atunci, cultiva ideea trecerii omului prin timp, scriitorul preferă romanul-destin care dă senzația adevăratei treceri a timpului prin om” [24, p. 495]. Ceea ce vrea să spună criticul, și aici are dreptate, este faptul că timpul în *Zbor frânt* nu mai este unul istoric, obiectiv, al evenimentelor de război, ci este un timp subiectiv, al evenimentelor de conștiință. Protagonistul nu este un personaj-pacient, care suferă modificări rezultate de evenimente exterioare, ci mai degrabă un agent care le asimilează, le trăiește și le exteriorizează (într-un discurs subiectiv). Dacă romanul-destin este unul obiectiv, ce desfășoară masiv, cronologic evenimentele cruciale

(exterioare) ale existenței unui personaj, atunci prin factura lui, *Zbor frânt* nu confirmă acest statut tipologic. De fapt, el este mai mult decât un roman-destin: „*Zbor frânt* e în linii mari cartea unui destin. Dar destinul eroului e conceput ca un magistral studiu moral și sociologic” [41, p. 7].

Denaturările vin și din confundarea categoriilor naratologice: naratorul-autor și naratorul-personaj. Confuzia conceptelor „autor” și „narator” apare frecvent în aprecierile critice ale timpului: „Pe alocuri e evident că vocea lui Isai e de-a dreptul substituită prin cea a autorului, sau, cel puțin, nu e firească pentru erou și, mai ales, pentru momentul dat al biografiei lui. (...) Intervenția – directă, frontală – a autorului și substituirea pe această cale a adevăratei forme a gândurilor eroului nu e o raritate în romanul lui V. Beșleagă” [54, p. 6]. Critica a supraestimat și raportul dintre autor și personaj. S-a insistat pe modalitățile de exprimare, concepțiile existențiale, tendințele, aspirațiile, obiectivele autorului. În esență, observațiile se reduceau la afirmația (lui I. Ciocanu): „romanul în întregime e un strigăt de durere al autorului” [154, p. 28]. „Strigătul”, ca să fie clar, ori e cauzat de război, ori – îndreptat contra acestuia. Accepția dată reprezintă un „loc comun” al autorului și personajului său. În contextul ei, unii exegeți au identificat date autobiografice în roman, încercând să-l interpreteze din perspectivă falsă. În acest sens, V. Beșleagă făcea următoarea replică: „...această carte s-a născut dintr-o mare durere, fără ca eu ulterior să-mi pot explica totuși cum a apărut ea. Uite, nu știu. Încerc să rememorez, să fac traseul plăsmuirii ei, și nu reușesc... Este o carte de imaginație. Nu este o narațiune autobiografică” [153, p. 123].

O problemă discutată în contradictoriu ține de natura complexă a protagonistului. Interesant e că Mihai Cimpoi vede prin intermediul destinului lui Isai o luptă pentru demnitatea și frumusețea omului: „Eroul romanului subliniază mândria de a fi om. Este în *Zbor frânt* un patos gorkian cu linii pronunțate: totul e raportat la om întru afirmarea demnității și frumuseții lui” [43, p. 104]. Cu un deceniu mai târziu, Andrei Lupan însă vede în destinul protagonistului prăbușirea personalității: „Reînviind trecutul din fărâme/ crâmpie de amintiri, răsărite haotic în memoria lui Isai, povestind despre Isai cel de azi, autorul creează o imagine profund dramatică a prăbușirii/ decăderii personalității” [152, p. 41]. Paradoxal, dar ambele opinii susțin ideea unui „tulburător mesaj social”. În realitate, Isai nu are nimic comun cu eroismul, el este un om care trăiește profund în lumea lui, diferită de a războiului. În romanul lui Beșleagă omul nu mai este văzut ca un „șurub al mecanismului social”, ci mai degrabă ca o forță de opoziție față de societatea care tinde să-l supună omogenizării. E vorba de răsturnarea raportului om-individ/ om-personalitate. Așa cum menționează A. Burlacu, „e o contrapunere a individului unei societăți total ostile și agresive” [35, p. 41]. Prin psihologizare și interiorizare a conflictului, omul în *Zbor frânt* devine „un univers” aparte. El are virtuți și vicii, nu este numai pozitiv. De aceea, critica moscovită a deformat natura protagonistului, afirmând că acesta pare a fi un caracter șters, purtător a ceva „bolnăvicios”.

Beșleagă nu a prezentat personajele sale de pe poziții opuse, așa cum doreau să vadă ideologii sovietici. Chiar ofițerul german nu apare în operă ca dușman, dar ca om. Aceste lucruri veneau în contrasens cu multe poncife ale criticii sociologizate, care supraestima lupta dintre două sisteme social-politice.

Critica, dezorientată de noutățile modalităților de psihologizare, polemiza la modul serios despre concepte elementare. Confuziile cele mai grave se refereau la termenii: monolog, soliloc, fluxul conștiinței. Nu se observau chiar lucruri la vedere. Narațiunea în memoria involuntară se efectuează la timpul trecut, fluxul conștiinței la timpul prezent. În memoria involuntară fraza urmează o sintaxă firească, în timp ce fluxul conștiinței e o înșiruire de cuvinte fără logică și sens la prima vedere. Într-un articol din 1967, I. Ciocanu notează anume „recurgerea lui V. Beșleagă la monologul interior, care în atâtea cazuri se confundă cu fluxul memoriei” [153, p. 29].

Monologul, ca procedeu de bază al romanului, este o idee suprasolicitată mai cu seamă de către criticii tineri. Vasile Coroban, în schimb, este cu mult mai atent și exact, insistând că romanul este un lung soliloc. Animizitățile erau generate nu numai de complexitatea fenomenului, dar și de confuzia conceptelor, pentru că solilocul nu e decât o variantă a monologului interior. Experimentatul critic, într-un stil deliberat didacticist, nota: „*Zbor frânt* e scris în formă de soliloc, procedeu literar care se deosebește de monologul interior prin aceea că eroul nu gândește, ci vorbește cu sine însuși, adresându-se unui auditoriu imaginar. În soliloc gândul nu e elaborat pe cale literară; eroul îl tatonează pe cale vorbită...” [66, p. 211]. În dezacord cu V. Coroban, Anatol Gavrilov își argumenta observațiile apelând la structura și sintaxa frazei, care ar fi, în opinia oponentului, nespecifică solilocului: „structura frazei ramificată, încărcată de amănunte, nu este deloc în stilul vorbirii adresate unui conlocutor, ci reflectă procesul amintirii și gândirii în sine a eroului” [84, p. 100-135]. De remarcat că la V. Coroban solilocul nu este înțeles ca „stilul vorbirii adresate unui conlocutor”. Desigur, romanul abundă atât în elemente de monolog, cât și în cele de soliloc. Alta este problema: importanța acestora e supraestimată. Noutatea poetică a romanului e reductibilă, în fond, la utilizarea solilocului sau monologului. Pentru contextul basarabean, lucrurile acestea erau oarecum neobișnuite, ca și celelalte două romane *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc și *Povestea cu cocoșul roșu* de V. Vasilache. (Nu întâmplător, anul 1965 a fost calificat mai târziu drept *Anno Domini*).

Până la data apariției *Zborului frânt*, accentul era pus pe eveniment, conflict, tipicitatea personajului, narațiunea obiectivă etc. Nu se putea vorbi de existența unui roman basarabean. Iacob Cutcovețchi, Lev Barschi, Samson Șleahu, Emilian Bucov, Ion C. Ciobanu nu s-au ridicat la condiția genului romanesc, scrierile lor sunt foarte schematice, defectul esențial al cărora e în construcția lor. Un roman fără construcție e ca și o casă fără fundament, chiar și substanța romanescă din *Balade din câmpie* (1963) e structurată în nuvele. Proza lui Druță poartă marca

lirismului. Elementul liric pune în valoare esența omenescului. Modalitățile psihologice sunt asimilate elementar. La Beșleagă lirismul rămâne doar un atribut al descrierilor, având funcția de generare a imaginii artistice, pe când omenescul este reliefat de elementul psihologic: „Omenescul e văzut în dimensiunile lui autentice, adevărul psihologic nefiind exagerat sau denaturat – eroul e încercat, firește, de spaimă, dar întreține în sine, netulburată, chemarea vieții” [43, p. 103]. Anume din „interiorizarea” evenimentelor se constituie textul narativ în cazul romanului *Zbor frânt*.

În noul roman contează nu atât evenimentul ca fapt obiectiv, cât evenimentul ca fapt de conștiință. Iar critica, dintr-o inerție, era interesată de țesătura evenimentială: „Roman psihologic, dintre cele mai captivante scrise la noi, replică într-un fel la multe din lucrările apărute pe tema războiului, *Zbor frânt* e o carte a obsesiilor, a încătușărilor și încercărilor de descătușare, a dorurilor și neîmplinirilor” [154, p. 34] consideră G. Chira. Perspectiva interioară psihologizată, atribuită fragmentar personajului, a dus în eroare critica. Pe lângă narațiunea subiectivă la persoana I, romanul mai conține și narațiune obiectivă, cu un narator omniprezent (chiar dacă îndoielnic). Iar problemele sunt mai degrabă de ordin moral, decât psihic. În plus, totul este limitat la zona conștiinței, fără a coborî în inconștient sau în subconștient, așa cum se procedează în romanele psihologice de succes. În *Zbor frânt* nu se atestă tehnica fluxului conștiinței, o tehnică ce conferă autenticitate trăirilor interioare și o primă marcă a romanelor psihologice. Deci, viziunea interiorizată, care la Beșleagă nu este total psihologizată, e cu adevărat esențială în *Zbor frânt*, dar nu e decisivă pentru calificarea acestuia drept roman psihologic.

O altă dificultate la analiza romanului o crea sintaxa neobișnuită a frazei. În privința enunțurilor aparent dezorganizate, suspendate sau brusc întrerupte, autorului i s-au făcut diferite obiecții. În acest sens, M. Cimpoi remarcă: „frază greoaie și stufoasă ne creează impresia că autorul nu este un stilist. Totuși, la Beșleagă, fraza, aparent neascultătoare, haotică, vine să stea sub semnul grijii stilistice” [idem, p.40]. Cu alte cuvinte, sintaxa sinuoasă este un aspect inerent prozei analitice exersată de V. Beșleagă.

Orientat către identificarea elementelor proustiene, A. Gavrilov încearcă să explice complexitatea sintactică prin utilizarea tehnicii memoriei involuntare: „Frază romanului amintește de asemenea de fraza specifică proustiană, care urmărește meticulos meandrele memoriei involuntare. Încetinită, la prima vedere, greoaie la citit, ea pare că bate pasul pe loc, însă, de fapt, ea fixează diferite nuanțe, pipăie cercetător toate aspectele, acumulează treptat amănunte, până când într-un moment, printr-un salt imperceptibil, apare întregul” [81, p. 3]. Ca și A. Gavrilov, criticul literar I. Ciocanu motivează complexitatea frazei prin modalitatea autentică de exprimare a fenomenelor și proceselor psihice ale eroului: „Frază întortocheată, zigzagurile exprimării (forma) e cerută imperios de gândirea întortocheată, de zigzagurile aducerilor aminte ale eroului (conținutul). Însuși momentul concret, care dă naștere aducerilor aminte ale lui Isai, starea psihologică a eroului

„cer” această formă (expresie), în atâtea rânduri halucinantă, obsedantă” [54, p. 6]. Dar remarcă se referă mai degrabă la fragmentele de text la persoana I, narațiune subiectivă la timpul prezent (introspecție) sau trecut (evocare), făcând abstracție de pasaje de descriere sau de narațiune la persoana a III-a, în care fraza este nu mai puțin complicată. Ion Simuț susține că „nimeni în literatura basarabeană nu are fraza arborescentă a lui Vladimir Beșleagă, o frază cu numeroase ramificații, interogativă, tatonantă și cercetătoare ca brațele unei caracatițe... În complexitatea sintactică a frazei narative, 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” [137]. Criticul observă în narațiunea lui Beșleagă o multiplicare și o „dinamică” a sensurilor potențată de densitatea verbală a frazei.

Grigore Chiper, într-o analogie inspirată, constată că modul de exprimare în roman permite diverse tălmăciri: „limbajul său amintește mult de Biblie. De aceea din cauza acestui limbaj aburit, faptele sunt învăluite și ele de o aură, tind să se relativizeze ca noțiunea de timp în viziunea lui Einstein” [40, p. 58]. De altfel, romanul lui Beșleagă întrunește toate trăsăturile unei adevărate *opera aperta*, asemenea Bibliei. Interpretările lui sunt relative, instabile, depind de cine intră în text, pe ce poziții se află și ce reacții manifestă la diferite provocări dialogice.

O cu totul altă explicație oferă Aliona Grati. În opinia ei, arborescența discursului din roman este efectul crizei de identitate de care suferă naratorul: „Ricoeur consideră că între identitatea naratorului și povestea pe care o construiește acesta există o interdependență directă, de aceea „criza identității” lui nu putea rămâne fără urmări la nivelul elaborării narațiunii. Fraza labirintică, ramificată, semnalează chestionarea permanentă a sinelui, imperativul definirii identității neamului în derivă” [88, p. 75-76]. Complexitatea stărilor de conștiință iau amploare și vitalitate din modalitățile sintactice ale discursului narativ. Iar într-un alt studiu, autoarea afirmă: „Remarcabila frază lungă și torsionată – elementul principal în blazonul scrisului lui Vladimir Beșleagă – constituie și mărturia unei gândiri potrivnice, care te cucerește nu prin înlăturarea simplă a ideologiei sovietice, ci prin lenta lor metabolizare, diluare în ezitări, combateri lăuntrice și tendințe divergente” [91, p. 4].

Beșleagă vede în sintaxa neobișnuită o dovadă a spontaneității, a libertății în creație: „Primele mele povestiri le consider încercări, începuturi. Acolo fraza e ciocănită, ajustată. Este o etapă necesară pentru orice autor, dar numai o etapă. Am simțit că-mi scăpa momentul spontaneității, al liberei izbucniri, totul urma să fie supus unei logici, unei gramatici, unei reguli stricte într-o frază și lucrul acesta a început la un moment dat să mă împiedice, să mă încorseteze. (...) În timpul elaborării cărții *Zbor frânt* am dat liberă cale a ceea ce se numește spontaneitate. Spontaneitatea, cred, este respectarea ritmului interior al vieții” [152, p. 53]. Specificitatea narativă

a *Zborului frânt* este atât o „verbalizare” a necesității de libertate în artă pe care a simțit-o atât de acut prozatorul în perioada hrușcioviană, cât și rezultatul tehnicilor subiectivizării și psihologizării în roman.

Într-un eseu din 1986, Nicolae Vieru afirma: „*Zbor frânt* este o carte de viitor. Nu în sensul că nu e înțeleasă de cititorii de azi, ci pentru că importanța ei, ca una dintre „pietrele de temelie” ale literaturii moderne la noi, va putea fi determinată mai târziu” [151, p. 2]. Prozatorul anticipase cu o extraordinară precizie soarta primului roman al lui Beșleagă, pentru că revalorizarea lui a început odată cu descoperirea poeticii lui *hibride*.

Abia mult mai târziu s-a înțeles: „Critica nu a conștientizat noutatea intimă, autentică a romanului, pentru că s-a apropiat de acesta cu instrumente inadecvate, străine naturii unei literaturi a *cazurilor*” [35, p. 56]. Astăzi exegeza vede romanul *Zbor frânt* ca specie reprezentativă a literaturii de tranziție, purtătoarea însemnelor dorice și ionice. Într-o micromonografie dedicată poeticii romanului lui Beșleagă, Alexandru Burlacu atestă în text trăsături ale tipului de roman tradițional: inelul compozițional, comentariul, tehnica teleologică, rezumatul, modelul lumii răsturnate ș.a., dar și elemente de roman modern, ionic: „multiplicarea punctelor de vedere, discontinuitatea și eșafodajul subiectului care nu coincide cu fabula, selectarea și ordonarea materialului romanesc” [idem, p. 42-43]. Vizavi de tehnicile dorice în *Zbor frânt*, în critică s-a vorbit în repetate rânduri despre modelul Rebreanu pe care l-ar fi asimilat creator Beșleagă, lucru contrazis și de autor, și de unii exegeți.

Tot în studiul dat este inițiată și o abordare a romanului din perspectivă dialogică. Mai exact, criticul urmărește relațiile dialogale la nivel de autor-narator-personaj-cititor. În același sens, Aliona Grati interpretează romanul ca expresie a crizei de identitate națională, specifică nu numai prozei basarabene, dar și întregii literaturi a sec. al XX-lea (Proust, Woolf, Joyce, Kafka, Faulkner ș.a.): „Dincolo de *partea văzută*: tema războiului și a traumelor psihologice pe care această experiență o poate aduce chiar și celor neimplicați în câmpul de luptă, romanul lui Vladimir Beșleagă, intitulat sugestiv *Zbor frânt*, reflectă o reflecție stăruitoare despre identitate” [88, p. 245]. În opinia ei, termenii lui P. Ricoeur – *idem-identitate* (capacitatea conștiinței de a-și păstra permanența și esența) și *identitate-ipse* (variațiile, transformările identității în contact cu realitatea) sunt specifici personajului principal al romanului *Zbor frânt*. Dezvoltând ideea crizei de identitate în raport cu teoria relațiilor dialogale și a polifoniei în roman, Aliona Grati ajunge la concluzia că „subiectivitatea concepută narativ permite a contura identitatea în raporturile dialogice cu *altul*. (...) Debutând cu o partitură pe cel puțin două voci (a naratorului și a lui Isai), enunțul etalează, spre sfârșit, o orchestrare polifonică (vocea femeii, a mamei, a satului...)” [idem, p. 251]. Perspectiva dialogică în abordarea romanului *Zbor frânt* rămâne un imperativ stringent. E surprinzător faptul că

prin anii '80, autorul însuși a insistat asupra unei abordări dialogice a romanului său: „Lucrarea nu pune o problemă strict militară. Ea se prezintă ca un fel de dialog între cele două lumi. Dialog-dispută care continuă astăzi și va continua mereu: între lumea dreptății, lumea adevărului și lumea morții, lumea crimelor” [153, p. 24].

Ceea ce observă exegeza astăzi este procesul evident de evoluție artistică survenit în creația lui Beșleagă odată cu apariția romanului *Zbor frânt*: „Din rigidă și formală, menținându-se la suprafața opacă a cuvântului precis și a frazei articulate pe singura dimensiune, a sensului gramatical imediat, univoc, creația sa a devenit ontologică și polifonică” [147, p. 27]. În acest context, devine și mai evident faptul că perspectiva monologică de abordare a denaturat esența intimă a romanului.

Așadar, primele interpretări critice ale romanului *Zbor frânt* sunt (în mare parte intenționat) orientate spre evidențierea mesajului etic și umanist-socialist. Lipsită de libertatea exprimării, dar nu și de conștiința valorii, exegeza apreciază noua modalitate de expresie, evitând însă problema delicată a subtextului. În acest context, receptarea romanului este direcționată pe o pistă greșită. Cu argumente clișeizate și exemple vagi, *Zbor frânt* este încadrat în tipologii improprii, esența lui fiind denaturată. Pe de altă parte, complexitatea tehnică și sintactică a romanului a stârnit polemici interminabile. Cu privire la acestea, critica a ajuns la consens abia atunci când, prin prisma unor noi concepte literare, au fost intuite adevăratele latențe ale romanului. Este remarcabil faptul că, având trăsăturile unei *opera aperta*, romanul lui Beșleagă oferă criticii o infinitate de posibilități de abordare. Deseori acestea duc la interpretări și concluzii contradictorii. În ultimă instanță, în exegeză se ajunge la ideea că natura ființială a eroului, relația sa cu sine și cu *altul*, raportul autor-narator-personaj-cititor și, în general, dimensiunile artistice ale imaginii omului și lumii romanului pot fi dezvoltate deplin în lumina gândirii dialogice.

1.2. „Viața și moartea nefericitului Filimon...”: dosarul receptării

Romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* face parte din „literatura de sertar”, un fenomen aproape inexistent în spațiul dintre Nistru și Prut în anii regimului totalitar. Modernitatea romanului era atât de neașteptată și inedită pentru literatura de comandă, încât apariția lui ar fi pus în situație penibilă pe prietenii și colegii de breaslă ai prozatorului. În fața „omniprezentei cenzuri”, el a avut parte de mai multe surprize puțin plăcute, chiar dacă avansase în ierarhia conducerii Uniunii Scriitorilor.

Odată cu „perestroika” lui Gorbaciov, în revista „Nistru” (1987, nr. 8) apare romanul după 18 ani de suplicii și umilințe. În ontologia romanului, Mihai Cimpoi intuia o „spargere a tiparului inert al alb-negrului” din literatura vremii. Criticul, polemizând subtextual cu ideea „omului nou”, remarcă exact: „Numai omul care se autoobservează și se întreabă asupra faptelor este un om deplin. Nevoia de a-ți examina faptele este un imperativ etic al timpului nostru” [48, p. 65]. O analogie interesantă stabilește criticul între *Viața și moartea nefericitului Filimon...* și mitul despre *Meșterul Manole*, fiind sigur că la baza romanului stă motivul cunoașterii și al jertfei pentru cunoaștere/ creație: „Cunoașterea se cere plătită: cu trăiri, frământări, cu prețul – chiar – al propriei vieți. Ca să obții împlinirea (ca om, muncitor, creator), e nevoie de jertfă, și în acest sens ni se pare indiscutabilă retopirea în substanța cărții a mitului Meșterului Manole” [idem].

Există o interdependență între noțiunile cunoaștere-identitate-creație-jertfă. În primul rând, concepția scriitorului despre creație este percepută ca o descoperire a propriei identități: „De ce scriu? Cel mai scurt răspuns ar fi: pentru că nu sunt în stare să spun altfel ce simt și gândesc, dar dat fiind că actul scrisului este pentru mine o condiție a existenței – și, îndrăznesc a crede, una fundamentală – voi încerca să fiu mai explicit. Deși... e ca și cum ai vrea să înțelegi până la capăt de ce ești așa cum ești (*nosce te ipsum!*) sau dintr-o mie de voci s-o identifici pe a ta” [153, p. 59]. Și apoi, ca și pe Filimon, pe creatorul acestuia cunoașterea l-a costat scump; mitul sacrificiului capătă, în cazul dat, o valoare integratoare despre care merită a se discuta. Însă această abordare mitocritică devine posibilă abia după 1987, pe când romanul fusese scris între 1969 și 1970.

Complex, ambiguu, cu o sintaxă capricioasă și un conținut dens, apariția pe atunci a romanului ar fi fost de mare efect, cu impact benefic nu numai asupra destinului de creație al scriitorului, dar și asupra prozei basarabene. Din păcate, în acel context politic al opresiunii și restricțiilor, șansele lui erau egale cu zero. Dacă *Zbor frânt* a depășit oarecum obstacolele cenzurii, ajungând în mâna cititorului la scurt timp de la redactarea lui, apoi *Viața și moartea nefericitului Filimon...* a avut o cu totul altă soartă. De remarcat că aceste două romane au fost concepute ca un

întreg. Titlul inițial al romanului era *Noaptea a treia*, adică, o continuare a celor două „nopti de groază” trăite de protagonistul din *Zbor frânt*. Coeziunea lor constă în aceeași imagine asupra lumii și existenței umane; în modul în care „poemul tragic” vine să completeze suspensiile lăsate de metafora zborului frânt. „Și în cazul primului roman, afirmă Al. Burlacu, și în cazul celui de al doilea Beșleagă încearcă să ridice un pic vălul de pe această taină, care se cheamă focul sacru al creației” [34, p. 11]. Astăzi realizăm că, prin esența lui, primul roman a anunțat fatalitatea celui de-al doilea. Cel puțin, autorul prevăzuse o asemenea situație: „...la un moment dat am avut intuiția clară: cartea aceasta nu se va publica, cartea aceasta nu are sorți de a vedea lumina tiparului. Parcă aș fi văzut acest verdict al destinului scris cu majuscule pe ecranul minții mele” [153, p. 264]. Nici nu putea să fie altfel. *Zbor frânt* este unul din seria de romane aluziv-evazive, poate chiar subversive, pe când *Viața și moartea nefericitului Filimon...* e o operă de disidență.

Unii s-au văzut neputincioși în fața textului impenetrabil, declarându-l „o taină încuiată cu șapte lăcăți” [154, p. 267]. Și pentru a evita orice risc, au respins romanul fără prea multe explicații. „Sentința” a fost următoarea: „Eroii romanului... niște măști sau hiperbole... sunt scoși în afara timpului și spațiului, iar reflecțiile lor iau forma unor coșmaruri de proporții uriașe... Autorul se lasă în așa măsură dus de valurile hiperbolei și coșmarului... narațiunea lunecă... spre un fel de aberație delirantă. Tendința autorului spre o totală... renunțare... de a crea chipuri artistice... individualizate ține de domeniul experiențelor înguste de laborator” [idem]. „Experimentele” din laboratorul artistic al lui Beșleagă nu încânta recenzenții oficiali ai regimului. În concepția lor, „eroi” puteau fi doar muncitorii demni de medalii și onoruri, iar nu cei care se consideră ratați și își caută cauzele eșecului; literatură nu poate constitui o realitate plină de „coșmaruri”.

Haralambie Corbu sugera autorului „spargerea închistării” romanului prin introducerea „cu mai multă îndrăzneală” a „realismului psihologic, a realelor raporturi dintre cauză și efect... căci nu pot fi discutabile probleme mari umane fără cursul istoriei și cursul vremii” [ibidem]. Cu alte cuvinte, criticul solicita romancierului o literatură de canon, o prosopografie a omului în mijlocul fenomenelor sociale. Aceste limite impuse nu erau decât niște reguli de joc pe care romancierul n-a putut să le accepte: jocul de-a societatea ideală.

Cazul a avut consecințe regretabile asupra evoluției artistice a lui V. Beșleagă. Cu mulți ani mai târziu scriitorul declară cu ironie, dar și cu durere, că posibilitatea sa de ascensiune în creație „a fost distrusă de către satrapii ideologiei totalitare, distrusă prin respingerea cărții *Noaptea a treia* în cadrul revistei *Nistru*, în frunte cu „marele” poet sovietic Emilian Bucov, și prin împingerea ei definitivă în afara publicității pentru mulți ani...” [87, p. 140]. „După această carte, care era a patra la rând după *Zbor frânt*, s-a produs o schimbare, o mutație în felul meu de a scrie, de a mă exprima. Cred că a fost rezultatul unui șoc, al unui șoc foarte puternic. Am trecut prin momente atât de grele, încât am ajuns să consider că existența mea nu mai are rost, fiind lipsit de libertatea interioară, de

dreptul de a alege expresia, ideea, mesajul... Astea s-au întâmplat în anul 1971..." [idem, p. 87]. Astfel, romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, creat pentru a deschide noi orizonturi în literatura basarabeană, a închis perspectivele propriului autor. Și Beșleagă, dar și critica literară, au vorbit despre un oarecare caracter profetic al acestei opere. Unor exegeți le-a plăcut să considere romanul drept carte de sertar, dar s-a impus și opinia mult mai plauzibilă, că „romanul nu a fost scris pentru sertar” și că „nici nu am avut cu adevărat o literatură de sertar” [35, p.77].

Chiar și peste 18 ani, specificitatea romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* a creat dificultăți în analiză și interpretare. Prima problemă în receptarea lui a fost imposibilitatea de a-l încadra într-una din categoriile cunoscute. Cele dintâi mențiuni în acest sens le face tot Mihai Cimpoi, care consideră că avem de a face cu o variantă a romanului de analiză. În opinia lui, textul romanului nu presupune o analiză obișnuită a faptelor, ci una psihologică, una care poartă, concomitent, trăsăturile unui proces judiciar: „În cazul singular la noi, al *Vieții și morții nefericitului Filimon...* romanul de analiză erupe, se impune, își creează făgașul în mod autoritar. (...) Prozatorul renunță la descrierea faptelor în favoarea analizei, înțeleasă ca proiectarea agitată a lor pe ecranul intens luminat al conștiinței” [154, p. 147]. Întrebările care răscolesc conștiința și pătrund în inconștient transformă narațiunea într-un „proces cvasijudiciar”, prin care se scrutează împrejurările care au cauzat situația dificilă a protagonistului. Analiza ia forma unui „examen etic”, care vizează mai mult relațiile lui Filimon cu celelalte personaje, decât acțiunile lui. Detaliile remarcate de Cimpoi vădese apariția unui nou tip de roman în proza basarabeană.

Tot în acest sens, Ion Simuț afirmă că romanul „e de o virtuozitate a analizei psihologice, din categoria manolesciană a ionicului. Regăsim în construcția lui aproape toate elementele care definesc specia: autoscopia, subiectivitatea explorării interioare, fragmentarismul confesiunii, identificarea dintre narator și personaj, relativismul psihologic, frustrarea socială, dependența dezvoltărilor de meandrele de adversitate dintre personaje, reflecția stăruitoare despre identitate” [136, p. 10]. Criticul recunoaște în particularitățile romanului „un foarte bun exemplu al ionicului basarabean”.

Interiorizarea acțiunilor și conflictului, analiza variatelor fapte de conștiință, a determinat pe unii cercetători să considere că *Viața și moartea nefericitului Filimon...* este un roman psihologic. Argumentele sunt diferite. Spre exemplu, Ana Ghilaș ajunge la următoarea constatare: „În acest roman al lui Vladimir Beșleagă se manifestă conceptul psihanalitic freudist privind personalitatea umană ca rezultată dinamică a celor trei niveluri psihice dispuse pe verticală: *sinele (inconștientul), eul (conștiința) și supraeul (cenzura morală, moralitatea, gândirea abstractă, logică)*. Autorul însă nu se limitează doar la psihologia abisurilor descoperită de psihanalistul vienez încă în anii '20 ai secolului trecut, ci valorifică și concepțiile psihanalistului C. G. Jung privind inconștientul personal, inconștientul colectiv și psihologia totalitarismului” [87, p. 97].

Aplicând aceste concepte, A. Ghilaș încearcă să demonstreze că *Viața și moartea...* este un veritabil roman psihologic. Ea își reperează opinia pe prezența simbolurilor specifice (labirintul, pătratul, cubul, nervul, ochiul, culorile albastru, roșu, alb, cenușiu), a arhetipurilor psihologice (al mamei, al umbrei, motivului oniric al beznei și al căderii, gropii), care „denotă coborârea în sine a individului pentru a-și cunoaște eul său” [idem]. Elementul psihologic este, fără îndoială, fundamental în roman. El potențează perceperea diferitelor straturi hermeneutice ale romanului prin prisma realității reprezentate în procesele și fenomenele de conștiință ale eroilor. Totuși, *Viața și moartea nefericitului Filimon...* e mult mai mult decât un roman psihologic.

Cercetătoarea Felicia Cenușă consideră romanul drept o „ipostază polară a romanului psihologic”. Argumentul său este că opera „ilustrează deformativ convențiile acestuia prin opulență arborescentă pe linia de aiurări netălmăcite și fantezism oniric de coșmar, asemănătoare practicilor textuale ale lui Faulkner și Beckett” [39, p. 173]. Autoarea vrea să ilustreze că *Viața și moartea...* poate fi interpretat, de fapt, ca un roman de idei (făcând analogie cu romanele lui Dostoievski) sau cu un roman-parabolă. Iată argumentele pe care le aduce: „Ideea se identifică cu personajul și e absorbită în spațiul textului în forma parabolei. Astfel, vom depista în romanul lui Vladimir Beșleagă parabola fiului rătăcitor în lume, care și-a pierdut identitatea devenind criminal, parabola copiilor despărțiți de părinți și amenințați, din necunoaștere, cu incest; parabola tatălui amoral care își pierde pe rând copiii” [154, p. 152]. Tendința de infiltrare a parabolei în roman este caracteristică și operelor altor autori basarabeni ai timpului, cum sunt V. Vasilache și A. Busuioc. Este vorba de o trăsătură a prozei moderniste, care utilizează ironia, sarcasmul și alegoria pentru a evidenția anumite aspecte de ordin etic, moral. Totuși, la Beșleagă, parabola nu este mai mult decât un procedeu. Moralul este conturat mai clar de analiza realității oglindite în procesele conștiinței.

În același sens, Nicolae Popa identifică alte elemente ce țin de canonul modernist ilustrat în *Viața și moartea nefericitului Filimon...*: „Romanul (totuși roman), citit și înțeles ca atare, are valoare de unicat în literatura noastră dintre Nistru și Prut, fiind conceput și scris după toate regulile romanului modern. Cel puțin ezotericul, metaforicul, dubla funcționalitate a frazei, fragmentarismul epic, imaginea ca pretext simbolic, oniricul, amintesc cele mai răsunătoare modele – Sarraute, Joyce, Ștefan Bănuțescu” [idem, p. 149]. Remarcând relevanța în text a motivelor căutării, urmăririi, crimei, violenței, recenzentul semnalează trăsăturile unui roman de tip polițist. Pe lângă aceasta, obsedantele întrebări „Cine sunt? De unde vin? Ce datorii am de împlinit pe acest pământ?” îl determină pe N. Popa să ia în considerație și natura profund filosofică a operei la interpretarea ei.

Cu referire la tiparul modelelor universale, există și opinia precum că romanul *Viața și moartea...* însumează caracteristici ale prozei faulkneriene: „Ca și Faulkner în romanul *Zgomotul și furia*, Vladimir Beșleagă prezintă cinematografic banda dublă a gândirii, sesizând atât gândurile conștiente, cât și cele secundare prezente în text în cadrul parantezelor” [ibidem, p. 157]. În accepția

dată, romanul este un stoc al stărilor de conștiință, al trăirilor interioare în raport cu realitatea extrem de confuză.

Sucesiunea diferitor fenomene și stări psihice fragmentează și refractă linia de subiect. În toate acestea este ceva ce amintește de „construcția fractală” a romanului. Fabula pulverizată în frânturi de discurs, în sintagme suspendate, în interjecții și replici reluate deschide spre o multitudine de posibilități de înțelegere a textului. O analiză a variantelor de reconstituire a fabulei (inclusiv versiunea autorului) oferă monografia *Vladimir Beșleagă, po(i)etica romanului* de Alexandru Burlacu. Pentru început, criticul comentează modalitatea de interpretare a lui Vlad Neagoe, una dintre primele apărute la momentul publicării. În reconstituirea istoriei, V. Neagoe pornește de la copilăria infirmă a lui Filimon – „măr al discordiei între părinți”, pentru a ajunge la ideea că „în roman e punctat și un proces istoric concret și consecințele lui asupra oamenilor. Concomitent, e și o cronică a epocii de stagnare cu o etică justițiară, cu o participare dureroasă la căderile noastre” [35, p. 92]. Pentru el, aspectul sociologic este determinant în abordarea textului.

Nicolae Popa prezintă fabula din altă perspectivă: „S-o luăm de la început. Filimon zace fără cunoștință la spital. Se dedublează. Dublura pornește în Satul Amintirilor. Mai exact, e o înaintare în paralel. Unul din el se vede înaintând pe sub pământ, prin galeriile carierei de piatră în care a lucrat el mai înainte și care duc sub casa Copilăriei lui...” [154, p. 150]. El remarcă însemnătatea procesului de urmărire/ căutare, a crimei, a încălcării de lege, a violenței etc., în reconstituirea unui posibil fir epic, elemente care provoacă, într-o lectură atentă, senzația de roman polițist.

Felicia Cenușă începe rezumatul fabulei cu relațiile dintre tată și fiu, în jurul cărora ar putea fi depănat firul epic. Al treilea personaj important este Cristina, consideră exegeta. Comportamentul și atitudinile acestor trei „epicentri narativi”, interdependența acțiunilor, consecințele lor, sunt trăite și re trăite de către Filimon. Astfel, în viziunea ei, „romanul e o comunicare din interior, din arheologia interioară a trăitului” [38, p. 5]. Această constatare o face pe cercetătoare să conchidă că „autorul nu lucrează cu caractere ca în romanul tradițional, ci cu conștiințe – în care se oglindesc caractere” [idem], așa cum procedează și William Faulkner.

Interesant e că V. Beșleagă, atunci când relatează fabula propriului roman, nu pune accent pe sociologie, dedublare, relația tată-fiu, sau alte aspecte cărora critica le-a acordat atenție, ci pe defectul interior sesizat de protagonist: „Eroul central, Filimon, ajuns la un moment crucial din viața lui, dragostea și căsătoria, își dă seama că nu e „om întreg”. Această descoperire îl duce la concluzia că nu mai are rost să trăiască. Acceptă să moară. Dar mai întâi vrea să clarifice: de ce sunt așa cu sunt? Și atunci își amintește taina ce i-a spus-o acel Dionisie Oprea, studentul care a citit atâtea cărți, că „nervul cel mare pe care îl are fiecare om... te leagă de centrul pământului și de vârful cerului”, iar el brusc descoperi că în el, acel nerv mare este rupt! De aici zbaterile sale tragice: de a afla când, cum, în ce împrejurări s-a întâmplat nenorocirea lui” [35, p. 95]. Imaginea

„nervului rupt” este substanțială în interpretarea textului, fiindcă pune accente filosofice, sociologice, politice etc., adică deschide diverse perspective. „Nervul rupt” este o metaforă obsedantă și revelatorie, asemenea celei a „zborului frânt” din primul roman al lui Beșleagă. Totuși, perspectiva autorului rămâne a fi una din multitudinea celor potențiale, nicidecum unica sau cea absolută.

De fapt, fiecare situație creată de realitățile textului are o anumită încărcătură hermeneutică ce contribuie la formarea unei viziuni de ansamblu. Critica s-a apropiat cu intermitență de unele aspecte ale „mecanismului de simbolizare”. S-a afirmat că studentul exmatriculat, „dar atât de informat”, e un exponent al „intelectualității eșuate”, imaginea „cu lacătul la gură” – foarte sugestivă cu referire la anumite momente istorice ale Basarabiei, dar și alte scene, ar face din *Viața și moartea nefericitului Filimon...* „un roman politic”, „o antiutopie despre țara cea mai fericită” [idem, p. 96]. Multitudinea enunțurilor aluzive, cu tentă politică, dau dreptate unei asemenea percepții. Protagonistul, pornit în căutarea identității, e în conflict cu propriul părinte, adept al ocârmuirii, reprezentant al șefimii lipsite de scrupule și pline de importanță. Pozițiile lor sunt simbolice. Semnificația acțiunilor lui Fătu (schimbă numele lui Filimon, îi taie limba, bănuiește pe studentul exmatriculat care împarte cărți tinerilor etc.) este, deci, ușor de presupus. În acest context, se conturează imaginea unei conștiințe crizate în cadrul lumii totalitare – o perspectivă eclipsată, de la bun început, de elementele etice și morale.

Cu referire la trăsăturile de roman politic ale operei, s-a pronunțat și I. Simuț, dar cu mai multă rezervă: „Vladimir Beșleagă estompează politicul și privilegiază existențialul, atenuează stilul de anchetă judiciară, în care existau roluri clare de anchetatori, naratori și victime, pentru a evita clișeele justițiarismului (vinovăția nu e de-o singură parte) și pentru a da astfel câștig de cauză scrutării interioare plutind printre cele mai neliniștitoare incertitudini” [136, p. 13]. Pe bună dreptate, interioritatea este elementul din perspectiva căruia se pot revela semnificațiile textului în profunzime. Dar, luând în considerație geneza romanului, adică impactul frontal al lui cu realitatea istorică, piste ideologice ale unor secvențe narative, dar și orientarea naționalistă (în sens pozitiv) a autorului, aspectul politic devine imposibil de evitat în interpretarea textului. De altfel, politicul este un criteriu care a condus spre înțelegerea operei ca expresie a dramei basarabene: „Romanul, în latențele sale esențiale, e o operă de anticipație, o anticipare a *filimonizării* neamului, aflat în căutarea identității, a istoriei sale adevărate, o *punere în abis* a destinului nostru de înstrăinați” [35, p. 116]. Despre o asemenea interpretare a romanului vorbește însuși Beșleagă într-unul din „dialogurile literare”.

Din cauza eterogenității lui interioare, romanul nu poate fi încadrat într-o tipologie, dacă facem abstracție de modalitatea manolesciană de clasificare. Opiniile critice sunt influențate de una din posibilele perspective de abordare, cea considerată dominantă, totuși de fiecare dată diferită. În

acest caz, cea mai rezonabilă este accepția totalizatoare, care împacă toate contradicțiile, conform căreia *Viața și moartea nefericitului Filimon...* „e un roman total ce înglobează elemente ale convențiilor de diferit ordin într-un melanj baroc. Noul conținut de viață își căuta o formă nouă de expresie ce implică, la începuturi, o *ars combinatoria* a diferitelor elemente din diverse metode artistice” [idem, p. 99]. Complexitatea tipologică derivă din proprietatea cuprinzătoare a textului, el însumează într-un sistem ficțional diverse straturi ale realității.

Un alt aspect care a atras atenția criticii este specificul țesăturii narative. Dacă până la Beșleagă, narațiunea romanescă era pătrunsă peste măsură de lirism, apoi el e cel ce aduce un roman căzut în cealaltă extremă, în tragism. E iarăși din cauza unei divergențe de imagini asupra existenței: cea lirică e una optimistă, cu exces de afectivitate, cea tragică – realistă sau chiar pesimistă, obscură, în negativ, cea din care Vladimir Beșleagă și-a format un *credo*. Tragismul în romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, anunțat de titlu și subtitlu, se amplifică în brutalitatea relațiilor dintre personaje, în comportamentele și situațiile violente, suferințele fizice și psihice ale protagonistului, tangența dintre destinul lui Filimon și destinul basarabenilor, societatea (cât de actual) în decădere și viziunea labirintică asupra existenței pe care le comportă hermeneutica textului, etc. Particularitățile și procedeele tragicului, împreună cu cele ale liricului constituie fundamentele construcției hibride, potențând diverse percepții asupra lumii romanului. Fenomenul po(i)eticii hibride este revelator în sensul stabilirii sistemului de semnificații.

Natura ființială a protagonistului este neobișnuită, șocantă chiar, în comparație cu toți eroii (cu adevărat „eroi”) din literatura perioadei. Tragismul existenței lui este dus până la limita dintre viață și moarte. Realitatea în care trăiește este întunecoasă, de coșmar. Filimon pare a fi o sumă de consecințe, o întrupare a unei serii de probleme și conflicte. Dedublarea „eului” său dă senzația unor proiecții de acțiuni și stări, unor imagini virtuale, care există doar ca potențiale, fără a se produce în realitate, în fapt. Iar faptul real (evenimentul) e baza literaturii tradiționale. Factura acestui personaj contrazice conceptul de „literatură” a timpului. Nu degeaba, când a recenzat romanul, H. Corbu îl învinuia pe autor de falsitate și exagerare: „Eroii romanului... niște măști sau hiperbole... sunt scoși în afara timpului și spațiului, iar reflecțiile lor iau forma unor coșmaruri de proporții uriașe...”[153, p. 267]. Astăzi lucrurile se văd cu totul invers, literatura este mai aproape de realitate decât oricând. Artificiale („măști”) nu sunt personajele inadapte, crizate, ratate, tragice, ci mai degrabă cele ce ilustrează unilateral, îngust, doar unele aspecte ale existenței. Protagonistul poemului tragic pune punct personajelor de romane „eroice” și didacticiste. Privit ca exponent al unei colectivități, el contrazice „luminoasa” imagine a societății timpului. Critica a fost receptivă la acest fenomen: „cu un erou ca Filimon, un ins anodin și insignifiant, Beșleagă dez-eroizează nu numai clasa muncitoare... el dezmințe mitul despre fericirea unei societăți a noii orânduiri” [35, p. 114]. Acesta este efectul invers al unei literaturi constrânse politic.

Critica a identificat anumite substraturi mitologice în construcția personajului principal. De observat că tragismul existențial marchează cele patru mituri fundamentale ale literaturii române. M. Cimpoi vede în condiția lui Filimon o ipostază a mitului cu Meșterul Manole, al suferinței, al jertfei pentru cunoaștere/ creație. Iar Al. Burlacu face analogii între factura protagonistului din roman și personajul mioritic, considerând că Filimon, „o fire mioritică, supus unui fatum al destinului, are ceva obscur în matricea ființei sale, dar, deși crescut ca un mankurt, își sacrifică viața doar pentru a afla cine este el și de ce nu este un „om întreg” [idem, p. 101]. În prima percepție tragismul derivă din sacrificiul lui Filimon pentru a-și cunoaște adevărata identitate și cauza „nervului rupt”, iar în cea de-a doua – din imposibilitatea de a schimba ceva în mersul lucrurilor și în trecutul defectuos. Proprietatea elementelor romanului de a fixa conexiuni intertextuale este remarcabilă.

În *Viața și moartea nefericitului Filimon* se aprofundează concepția despre om din *Zbor frânt*. Isai e personajul care încearcă să se opună situației de a trăi fără persoanele dragi și pornește în căutarea lor. Într-o lume a războiului el își are lumea lui, creată din tendința de a întări relații sănătoase în familie (are o atitudine aparte față de mamă și bunel, pornește în căutarea fratelui dispărut). Dar peste un timp înțelege că aceste valori i-au fost expropriate. El rămâne un ratat, un inadaptat, cu o existență în suspans. La Filimon gravitatea situației se amplifică. Aceeași tendință de a reveni la familie (casa Cristinei) este irealizabilă. Relația cu tatăl este mai ostilă decât cu un străin, iar mama este doar o voce a conștiinței. El însuși nu este un „om întreg”. Unicul lucru la care mai poate spera este de a afla cauza stării lucrurilor. În această ordine de idei, N. Popa [127, p.4] contrazice opinia conform căreia romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon* pune problema cunoașterii de sine (așa cum este intitulat), fiindcă, de fapt, în roman se elucidează mai mult împrejurările, faptele care au condiționat nefericirea protagonistului. Și în tot acest amalgam narativ, consideră N. Popa, nici nu contează atât răspunsul (care nu este nicăieri în text), cât procesul căutării.

Criza identității este consecința relațiilor nesănătoase în familie și societate, care au cauzat degradarea personalității. Ana Bantoș relevă ideea revenirii la trecut: „aflat în stare de decădere, omul trebuie să pună „os la os” și să se adune din patru colțuri ale ființei sale împrăștiată pentru a renaște. Personajele lui Beșleagă se reclădesc din așchiile trecutului la care revin pentru a se înțelege pe ele însele” [154, p. 103]. În acest mod, în roman nu contează atât faptele, cât cauzalitatea lor morală, fiecare personaj reprezentând un spectru de probleme de conștiință.

Celelalte personaje, la fel, au o soartă pe cât de stranie, pe atât de complicată. Nichifor Fătu este o ființă jalnică, care își duce viața conform instinctelor și principiilor de supraviețuire. El trăiește mai în „exterior” decât ceilalți. Într-una din accepții, el e un „model” al demnitarilor fals eroizați ai societății. Lipsit de morală, își face propriile reguli de existență. Chiar și fiul lui este un

rezultat al propriilor vicii. Cristina, sora lui Filimon, este presată și ea de obsesii, chinuită (simbolic) de surparea casei în care trăiește. Dionisie Oprea este un student exmatriculat, dar în puterea căruia a fost să schimbe radical viața lui Filimon. Toate aceste situații cer o explicație pe care trebuie să o găsească, de fapt, cititorul. I. Simuț se expune asupra naturii specifice a personajelor lui Beșleagă în felul următor: „individualitățile lui Vladimir Beșleagă, excepții insolite, personaje labirintice în narațiuni labirintice, străbat anevoios un proces de conștiință morală și existențială pentru a ieși la limanul eșecului și pentru a accede în zona tragicului modern” [136, p. 12]. Dincolo de parametrii convenției, însă, pentru a fi abordate în esență, personajele trebuie excluse din limitele fictive ale unor structuri spirituale finite, fixe și închise.

Procesul de analiză a trăirilor lumii interioare este fundamental în construcția operei. În critică se ajunge la ideea că în roman nu contează atât personajele, cât interioritatea lor: „În mod paradoxal, interioritatea hărțuită, fragilă, care de la un moment dat, este ea însăși protagonista creației lui Vladimir Beșleagă, e, de fapt, un tărâm al rezistenței...” [6, p. 138]. În același sens, Felicia Cenușă afirmă că nu există personaje în *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, ci doar conștiințe. Romanul lui Beșleagă înregistrează mișcările conștiinței eroului, „prezintă cinematografic banda dublă a gândirii” și pătrunde în „arheologia trăitului” său. Aceasta este o altă tendință specifică prozei moderniste: „într-un autentic roman modernist, personajul e mai mult o stare de conștiință, o conștiință în conflict cu conștiința de sine sau cu conștiința lumii” [35, p. 100].

Astfel, în interpretarea romanului lui Beșleagă, critica actuală renunță la ideea de personaj, înțelegând discursul ca o pluralitate de nepătruns a unor voci: „ca și în romanul dostoevskian (în lectura lui Mihail Bahtin) și în *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* se aud voci la tot pasul. Polifonia romanului rezultă din confruntarea subtextuală a perspectivelor, a vocilor, a relațiilor dintre personaje, narator și autor” [idem, p. 117]. Abordat dintr-o asemenea perspectivă, romanul devine un „spațiu dialogal” prolific.

Fenomenul dialogismului este cu atât mai interesant, cu cât conștientizăm că el implică vocile dedublate ale aceluiași „eu” în toate romanele lui Beșleagă. Vocile se manifestă cu o intensitate acută în cazul contradicțiilor ideologice, iar adevărul, după o lege a existenței, apare numai din confruntarea dintre părți. De altfel, Beșleagă recunoaște într-unul din interviuri că ceea ce l-a motivat mai mult să scrie în felul poemului tragic, este dorința de a dezvălui adevărul. În acest sens, prozatorul s-a pus în opoziție cu propriul eu, pentru a se verifica, certifica și autoconvinge. De aici și complexitatea „relațiilor dialogice mai ales dintre Eu-Acesta și Eu-Acela, dintre Eu și Tu, relații fără de care un om normal nu poate trăi” [ibidem, p. 76]. În plus, dialogul provoacă, atrage voci și puncte de vedere ale timpului trecut și ale actualității. Procesul de hibridizare, pe care l-a remarcat și Felicia Cenușă, merită toată atenția exegezei: „În „vocale” personajelor apar cuvinte reminiscente din alte voci. Din când în când ele se limpezesc, cititorul având acces la decelarea unor

frânturi de subiect, pentru ca mai apoi să intre iarăși într-un labirint de nestrăbătut” [154, p. 158]. Din păcate, până la moment în critică se atestă doar câteva încercări de a interpreta romanul dintr-o asemenea perspectivă productivă.

Ca efect al bivocității, sau chiar al plurivocității, în poemul tragic enunțul nu mai aparține în exclusivitate naratorului, sau personajului, ci coboară în straturile conștiinței protagonistului, acolo de unde se aud vocile și ecourile acestora. Acest fapt explică disproporționalitatea topicii și inconsecvența discursului narativ. Sintaxa romanului este comentată de către Ion Simuț în felul următor: „romanul transcrie procesul obscur de conștiință al lui Filimon din ultimele sale trei zile de viață. E inevitabil ca scriitura unei agonii să se transforme într-un discurs narativ agonal, greu de suportat, greu de parcurs și la fel de greu de înțeles” [136, p. 12]. Doar un cititor ce dispune de flexibilitate în gândire va putea recepta cu succes textul romanului, operațiunea intelectuală cea mai eficientă fiind înțelegerea elementelor dislocate prin asociere. Textul este foarte bogat în semne și simboluri, care fac posibilă stabilirea mai multor piste de lectură.

Așadar, conceput pentru a continua „calea cunoașterii de sine” a literaturii, istoriei, identității naționale, poemul tragic este amânat (odată cu procesul) pentru aproape două decenii. Fenomenul are loc, în primul rând, din cauza elementelor lui subversive, iar în al doilea rând, din pricina impasului metodologic în care a găsit exegeza, formula lui neașteptată și neprevăzută. Dar și după apariția romanului lucrurile nu s-au schimbat mult. Mai ales în ceea ce privește specificitatea tipologică a romanului, părerile rămân împărțite. Insistând pe anumite trăsături reprezentative canonului modernist, interpretările exegetice sunt unilaterale, iar esența romanului se obscurizează în detalii mai puțin relevante. Critica se concentrează asupra planului ontologic, filosofic, psihologic, social, politic, polițist etc., scăpând din vedere fenomenul cel mai important: modul în care acestea interacționează în roman, miezul romanului reflectat ca într-un sistem de oglinzi. Viziunea întregului se profilează abia atunci când poemul tragic e declarat „o ars combinatoria” (Al. Burlacu), fiind scoasă în evidență po(i)etica lui hibridă. Pornind de la aceasta, se face posibilă delimitarea particularităților esențiale ale lumii polifonice a romanului.

1.3. Traiectul romanului în exegeza literară

Romanul de debut al lui V. Beșleagă a fost întâmpinat cu fascinație în critica literară. Elementele moderniste au fost apreciate cu precădere. După el ar fi urmat romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon..*, al cărui impact în literatura timpului ni-l putem doar imagina. Romanele apărute după respingerea lui se întorc însă la tiparul doric, adică evenimential, cu un conflict exteriorizat. Poetica lor e o trecere vizibilă de la reprezentare la narațiune, de la analiză la subiect epic, de la psihologie la simplă reflecție morală. Omul cu grave probleme ontologice este înlocuit cu insul cu biografie tipică, desfășurată într-un cadru social definit. Viziunea unitară ia locul celei fărâmițate, iar conținutul ideatic este de suprafață, cu acces elementar. Lumea romanului nu-i decât o copie documentară a lumii reale, urmând o schemă cronologică a evenimentului epic, prezentat de un narator supraindividual, incontestabil (chiar și atunci când coincide cu protagonistul, când *el* este egal cu *eu*). Critica însă, ca din reflex, tratează romanele în același mod apologetic.

Beșleagă a avut conștiința lucidă asupra involuției romanului în anii șaptezeci. Într-un articol din 1979 (revista *Nistru*, nr. 11), prozatorul inițiază o dispută în jurul romanelor din anii șaizeci în comparație cu cele din anii șaptezeci, demonstrând cu lux de argumente criza genului: „autorii noștri de proză și-au creat o atmosferă de euforie, de frumoasă autoamăgire, în timp ce genul ca atare a intrat, fără doar și poate, într-un grav impas” [16, p. 111]. Drept exemple sunt aduse romanele *Cucoara* de I. C. Ciobanu, *Mesagerii* de A. Marinat, *Unchiul din Paris* de A. Busuioc, *Acasă* de V. Beșleagă ș.a., în comparație cu cele apărute în deceniul precedent: *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc, *Disc* de G. Meniuc, *Balade de câmpie* de I. Druță, *Zbor frânt* de V. Beșleagă, *Povestea cu cocoșul roșu* de V. Vasilache ș.a. – adevărate modele ale formei și expresiei artistice. În același articol, Beșleagă pune în discuție și activitatea criticii literare, care „s-a oprit undeva în pragul ultimului deceniu și nu se apropie de fenomenul literar cu toată răspunderea”[idem]. Așa cum remarcase, pe bună dreptate, Gh. Mazilu, V. Beșleagă încearcă a „ține trează conștiința valorilor artistice” [109, p. 4].

Asemenea afirmații trebuiau să pună în gardă lumea literară, mai ales că veneau din partea unui prozator, însă nici de această dată Beșleagă nu a fost înțeles (a se vedea: *Nistru*, nr. 11, 1979 [28, p.128] și nr. 3, 1980 [85, p. 133]). Doar M. Cimpoi afirmă cu mult curaj că proza românească a timpului este într-adevăr invadată de documentar, factologic și liric, încercând a aduce anumite justificări și de a invita spre o perspectivă inedită [45, p. 141-148]. Primul exemplu pe care îl oferă Beșleagă e propria carte – cronică autobiografică *Nepotul* (apărută în 1976 cu titlul *Acasă*). În comparație cu romanul *Zbor frânt*, aceasta este mult inferioară. Lucrarea începe cu un conflict interior (senzația de „neîmplinit” a lui Marian, care se reîntoarce la baștină să se restabilească) și

trece la un conflict exterior (Marian-Andron). „Dacă autorul, rămânând credincios conflictului de bază, Alexandru Marian – Alexandru Marian, ne-ar fi prezentat în mod analitic cum a avut loc procesul destrămării sale, am fi avut, de bună seamă, o carte mare. Așa însă, e o carte descriptivă...” [16, p. 117], argumentează Beșleagă. Însă articolele critice care au apărut în numerele următoare au încercat să dezmință cumva afirmațiile prozatorului.

Despre natura personajului critica s-a expus în primul rând. Protagonistul este perceput prin falsa perspectivă a funcției lui sociale și etice în roman: „cu sentimentul dezvoltat al demnității, al căutării de sine, al legăturii adânci cu viața poporului, cu spiritul activ cetățenesc și partinic, manifestat încă din tinerețe, cu simțul acut al istoriei și prezentului, cu setea și tendința spre împlinire a idealurilor înălțătoare – așa apare Marian – erou de o profundă semnificație socială și umană” [80, p. 121]. Acest fragment apare în nr. 12 al revistei *Nistru* (1979), atunci când în nr. 11, Beșleagă acuză frontal critica de opacitate în înțelegerea esenței romanului și a protagonistului în special: „Critica, vorbind despre carte, a operat cu cele enunțate în favoarea eroului și nu a analizat acțiunile de fapt ale acestuia. (...) Singurul chip viu, complex, viabil în carte este Andron. Ceilalți sunt anemici, aproape scheme, demult cunoscuți și întâlniți în alte cărți și la alți scriitori” [16, p. 117]. Schematismul este prima mare deficiență a prozei anilor '80.

În altă recenzie a romanului *Acasă* se afirmă: „noutatea ce-o aduce autorul în maniera narativă provine din acele năstrușnic de interesante și aproape de nesesizat elemente de fabulos, de detectiv, îmbinate cu realul. Ceea ce leagă aceste realități este pietatea pentru trecut, este memoria omului care păstrează totul...” [96, p. 6]. Reproducând fragmentul de roman în care fiica protagonistului monologhează despre memorie ca act de reactualizare a trecutului, a istoriei, a vieții părinților și bunelor și rolul ei în continuitatea dintre generații, pe de o parte, Hropotinschi declară că aceasta e „axa care sprijină întreg romanul”, iar pe de altă parte, evită a o cerceta în profunzime, eschivându-se de la subtextul ei. De altfel, peste câțiva ani Mihai Cimpoi va afirma că, de fapt, „eroul principal al cărților lui Beșleagă este memoria. Acțiunea principală e investirea cu memorie. E vorba, adică, de o întemeiere a realului prin amintire. În asta constă originalitatea scriitorului.” [47, p. 5]. În aceeași ordine de idei, I. Ciocanu analizează cu precădere procedeele rememorării [56, p. 111]. Abilitatea utilizării acestor elemente simbolice și tehnice, la fel ca și efectele lor artistice în romanul *Acasă* au fost, evident, supraapreciate.

La data apariției trebuiau menționate în primul rând însemnele ideologice în acest roman. Astfel, cel dintâi criteriu de valoare devine „actualitatea tematică” a romanului *Acasă*, care prezintă contrastiv viața satului în trecutul mizer și prezentul prosper: „Prima etapă a vieții eroilor se desfășoară timp de un an; ei trăiesc la limită un an fometos postbelic, până ajung să adune o roadă bogată, ce urmează după secetă. Faza a doua a vieții satului e cea de azi, oamenii trăind în îndestulare și voie bună...” [67, p. 4]. Se apreciază caracterul instructiv, referit realismului socialist

și obiectivitatea expunerii fabulei: „Valoarea romanului constă în adevărul său, într-un adevăr ce respectă caracterul obiectiv al faptelor omenești. (...) Confruntat cu realitatea istorică și psihologică a lumii, romanul se dovedește și veridic, și poetic” [idem]. În același spirit umanist, sunt relevate toate aspectele morale, etice ale protagonistului romanului [52, p. 4]. Printre toate acestea, se menționează foarte vag și despre cel mai important motiv al romanului. Receptarea lui drept „expresie a continuității generațiilor și a legăturilor cu pământul natal” [idem] va capăta rezonanțe clare mulți ani mai târziu.

Aprecierile elogioase ale romanului *Acasă* se fondau pe conceptul de literatură al timpului. Din această cauză, în critică s-a ajuns la exagerări, contradicții și denaturări. Așa, de exemplu, s-a mizat pe ideea că protagonistul revine din mediu urban (care l-a civilizat, l-a făcut „om”) ca să vadă cât de înapoiați sunt cei care au rămas în sat și cât de mult a evoluat el în acești 20 de ani de trai în oraș. Fragmentar, romanul oferă probe și pentru o asemenea interpretare. Însă, în esență, el este o „elegie” ce exprimă „nevoia de rădăcini a omului contemporan, care nu-și imaginează existența plenară înafara legăturii permanente și trainice cu baștina, cu părinții și bunicii, cu oamenii din mijlocul cărora a pornit în lume. Casa părintească e o parte a sufletului lui Alexandru Marian, întoarcerea personajului la vatra copilăriei și adolescenței înseamnă o revenire a acestuia la sine însuși, o regăsire, o redescoperire, o întregire sau reîntregire a propriului său eu” [58, p. 27]. Metafora căutării rădăcinilor nu este întâmplător reluată în text. În aceeași cheie, Gh. Mazilu evidențiază în roman o altă nuanță a problemei: „paternitatea ca reazem psihologic și sorginte arhetipală” [110, p. 4]. Unii exegeți revin la ideea că cel mai important în roman este, totuși, conflictul exterior: „pe planul din față al romanului se înfățișează relațiile lui Alexandru Marian cu un consătean, Andron, bănuیت că ar fi fost ucigașul tatălui celui dintâi. Anume în dezvăluirea acestui conflict își manifestă scriitorul potențele sale creatoare demne de perioada contemporană” [53, p. 6]. Relația conflictuală însă e foarte puțin nuanțată, or autorul apelează preponderent la evocare și monolog interior, la povestirea la persoana I, dezacordul fiind mai mult trăit, decât manifestat prin replici și acțiuni concrete.

A. Hropotinschi observă că „în romanul *Acasă*, deși prozatorul utilizează același procedeu al rememorării (ca în *Zbor frânt* – n.a.), compoziția e mai organizată, e mai proporțional dozată.” [97, p. 155]. Punând aceste diferențe pe seama maturizării artistice a lui V. Beșleagă, exegetul se întreabă: „poate că autorul a pierdut ceva din spontaneitatea și tumultul năvalnic al anilor de tinerețe, căci de la *Zbor frânt* până la romanul *Acasă* el n-a mai publicat lucrări de proporție?” [idem]. Răspunsul este foarte sugestiv: „pare-mi-se, romanul *Acasă* acumulează în sine o experiență autoricească cu urcușuri și căderi...” [ibidem]. Într-adevăr, la nivel poetic, cel de-al doilea roman este rudimentar. Chiar dacă folosește fragmentar narațiunea la persoana I (în termenii lui Genette: extradiegetică-homodiegetică), naratorul rămâne a fi omniscient și creditabil, el povestește într-un

mod ordonat propriul trecut. Confesiunea e marcată de sentimente exprimate direct și, pe alocuri, liric. În legătură cu aceasta, N. Bilețchi observă caracterul eseistic al romanului acasă: „*Acasă* este o meditație lirico-epică, așezată pe un bogat substrat eseistic, despre destinul omului și rostul omului pe pământ” [25, p. 4]. În text se resimte efortul auctorial de a surprinde, chiar dacă evenimentele biografice sunt ordinare, iar „aventurile” adolescentului Marian nu ies din rama preceptelor etice ale societății timpului. Până și jocul hazardului (spre exemplu: cochetăria dintre fiul Pănuței, Victor, și fiica lui Marian, Vica) este banal.

Drama protagoniștilor este concepută eronat de critică și în romanul *Ignat și Ana* (1979). Eticul are întâietate asupra esteticului. Pe fundalul construcției noilor case, al prosperării satului, eroii manifestă emotivitate excesivă în situații banale, creând o iluzie denaturată a vieții. Conflictele capătă ecouri interioare, prin lungi reflecții morale, pe care naratorul le expune detaliat în cheia unui sentimentalism nefiresc.

A. Hropotinschi conchide că „Vladimir Beșleagă creează niște eroi, caractere sensibile, care luptă pentru adevăr, sunt receptivi la durerile umane” [97, p. 133], înțelegând romanul drept transfigurare artistică a sensibilității umane. Însă, mai mult decât sensibilitatea, trăsătura esențială a eroilor din romanul *Ignat și Ana* este slăbiciunea, neputința. De aici și acel „dramatism diluat”, sesizat de N. Bilețchi. El critică în roman situațiile excesiv de dramatizate și tipizarea personajelor: „dramatizarea forțată a conflictului n-a putut să nu soldeze cu o deformare a caracterelor eroilor, cu o diminuare a pasiunilor lor, cu o coborâre a patosului stilistic al lucrării” [28, p. 4]. Eroii nu mai stârnesc admirație cititorului, nici compătimire, ci dezgust. Poate de aceea și la data apariției exegeza conchisese: „romanul *Ignat și Ana* produce până la urmă impresia a ceva ca și cum neterminat, sau în orice caz, neconcludent” [55, p. 4].

Evenimentul epic este referit realității. Ficțiunea artistică ia contururi doar atunci când obsesiile protagonistului devin reverii: „Permutarea vinovăției de la un erou la altul pe această axă a căutării echilibrului sufletesc se dezvoltă de la această poveste... la realitate și de la realitate la poveste” [97, p. 181]. Însă hotarul dintre realitate și reverie este bine fixat, așa încât scenele imaginare își autodiminuează efectele. Se observă o tendință de obiectivizare forțată a narațiunii. Naratorul omniscient expune laconic, în enunțuri scurte, realitățile exterioare și cele interioare, renunțând la analiză și comentariu. Aprecierea evenimentelor se face doar prin adoptarea strategică a perspectivei unui personaj. Astfel, se creează senzația unei realități istorice, unei cronologii evenimentiale. Sunt narate doar faptele semnificative pentru conflict, pentru viața personajelor, relația cauză-efect a acestora fiind foarte clară.

Exegeza intenționat vede drama eroilor în albia fenomenelor sociale: „Prozatorul pune și o problemă socială importantă – reformele și arhitectonica satului, care pot avea repercusiuni nedorite, dacă nu sunt chibzuite bine și de la bun început” [idem, p. 179]. Lipsa urmașilor în tânăra

familie e pusă pe seama „reînnoirii materiale a satului”, care a dus la „materializarea spiritului” [24, p. 128], adică la prevalarea valorilor materiale asupra celor spirituale. Cea care cedează schimbărilor defavorabile este femeia. Odată cu îmbunătățirea vieții materiale, din lăcomie, ea își expune riscului sănătatea, lipsindu-se de posibilitatea de a da naștere urmașilor. Aceasta e ideea de suprafață remarcată de critica literară. Pe când, în profunzimea semnificațiilor, sterilitatea Anei rezultă nu numai din aviditatea ei, ci din lipsa mai multor virtuți feminine care ar fi ajutat-o să depășească orice obstacol pentru bunăstarea familiei. Ea este o ființă foarte slabă, manipulată cu ușurință de personaje și situații. Mai mult o suferindă umilă, decât o luptătoare, pare a fi o răsturnare a Anei mitologice, atotputernice, forța supraumană a lui Manole.

Pe aceeași linie mitocritică, Ignat este un creator nerealizat, lipsit de vigoare morală și fizică. Un fel de Manole care nu se poate determina ce să aleagă: prezentul sau viitorul. „În căutarea echilibrului se află între două sentimente: dragostea față de Ana și visul de a avea un copil. Prozatorul ține mereu în obiectiv acest conflict, revenind prin contrapunct la aceste două antipoduri ale echilibrului eroului” [97, p. 179]. Conflictul are impact interiorizat, în sufletul eroului se dă o luptă cu sine, din incapacitatea de a se lupta cu *celălalt* (societatea, mediul care i-a „furat” consoarta).

Supraestimând funcția educativă a literaturii, romanul *Durere* (1979) urmează un schematism de intrigă dramatică greu de imaginat la un scriitor care avea în sertar manuscrisul romanului cu Filimon. Naratorul-autor împletește manifestările interioare ale două personaje (mama și fiul), marcate de un eveniment tragic (pierderea din viață a soțului/ tatălui). Mama lui Emil se aventurează într-o altă relație, insuportabilă pentru el, cel care păstrează cu sfințenie memoria tatălui. El pleacă de acasă și nimerește într-un grup de adolescenți care duc o viață depravată în galeriile și ruinele urbane. După o serie de „peripeții”, eroul ajunge a reflecta despre sfârșitul tragic al persoanelor care cad pradă alcoolului. Iată de ce romanul este înțeles ca un act de instruire socială a adolescenților.

Critica literară apelează din nou la perspectiva-clîșeu că „sporirea bunurilor materiale uneori e însoțită de împuținarea valorilor morale” [28, p. 4]. Decăderea morală e referită iar femeii. Din greșeala ei, „cele mai nobile sentimente de dragoste degenerază în fapte josnice de comportament” [idem]. Dovada ar fi căsătoria ei cu bărbatul pe care nu-l iubește. Chiar dacă această interpretare este contrazisă de manifestările protagonistei (pentru că Lucica nu-i preocupată deloc de starea ei materială), ea este incorectă față de soț, care ia calea beției și se sinucide. Pe de altă parte, exegeza o încadrează în categoria femeii frivole, a mamei care uită de responsabilitatea, de datoria pe care o are față de copil, încercând recuperarea visurilor neîmplinite în tinerețe. Procesele ei morale se manifestă în dialogul imaginar cu umbra soțului decedat, în „gura” căruia sunt puse careva filosofii de viață, instructive pentru tânărul cititor. Comportamentul eroinei este condamnat: „conflictul

principal al romanului *Durere* provine din discrepanța dintre „libertatea ființei și a sufletului” Lucicăi și regulile și legile de conviețuire în familie și în societate” [97, p.199]. Rădăcinile viciilor sociale se află, deci, în problemele de familie. Substratul etic al romanului se face sesizat.

O abordare mai deosebită ne oferă Nicolae Vieru. El consideră că tragismul este rezultatul încercărilor inutile ale femeii de „a domina” și, prin această condiție, Lucica este „o femeie unică în literatură”. Ea se vrea stăpână pe situație, pe destin, „calculează la rece sentimentele, deci, se automodelează... alege pe cel mai slab dintre bărbați, deși nu-l iubește. Nu dintr-un sentiment de mamă, cum ar fi fost firească” [152, p. 2]. Deși îl iubește pe Mișu Neagu, că-i „mai bărbat”, nu-l acceptă pentru că o maltratează, o bate, o face să se simtă inferioară și neînsemnată. Tudorel e mai „moale” și mai „blând”, fapt care tot nu-o satisface. Indeterminismul acesta o face insensibilă față de fiu. Drept urmare, ea pierde totul. Astfel, N. Vieru conchide că „anume Lucica este personajul central al romanului, și anume ea este cu adevărat tragică. Vina însă nu este a ei, ci a epocii. Femeile se pot emancipa cât vor, le privește, atunci însă când calcă peste condiția lor umană, nu pot avea o altă viață decât tragică” [idem]. Astfel, în abordările inițiale imaginea femeii în romanul *Durere* era tratată drept expresie a imoralității conjugale, iar mai apoi, acțiunile ei sunt justificate prin tendința emancipării femeii timpului. Deci, fiind calificat la început drept roman pentru adolescenți (sau despre adolescență), problemelor acestei vârste li se acordă tot mai puțină atenție.

Sub aspectul poeticității, romanul „educației” [27, p. 5] este elementar. Narațiunea anostă, înțesată cu explicații didacticiste și comentarii auctoriale inutile, face lectura anevoioasă. Omnisciența dorică prezintă și motivează viața exterioară și interioară, comportamentele și relațiile dintre personaje ilustrează pseudo-ipotezele naratorului, exaltând valori și „adevăruri” morale în consens cu cele prestabilite, oficiale.

Evenimentele sunt cauze sau efecte ale stării disperate a celor două personaje. A. Hropotinschi critică amalgamul evenimential, acumularea de detalii lăsate până la urmă în suspans: „Compozițional, scrierea aceasta e foarte rudimentară înșăilată. Clasicul trio, deus ex machina și unul din eroi dispare, copilul evadează de acasă și se întoarce. Se încearcă a fixa o problemă interesantă, a dizolvării tineretului de la sat la oraș, dar și destinul lui Nicu Crețu e abia nuanțat” [97, p. 204]. Densitatea factologică, în perspectiva lui Emil, se poate justifica prin scopul (și tipul) romanului; ea creează senzația tumultului adolescentin. Acțiunea încărcată, implicarea protagonistului în diverse realități și perceperea confuză și rudimentară a acestora este o trăsătură a vârstei. E sesizabil procedeul prin care structura sintactică și compozițională a lucrării își aduce contribuția la substanța ideatică a ei. Ideea dată se fondează pe afirmațiile autorului în procesul de creație: „...tocmai pentru a înțelege, pentru a duce aproape de cititor și a o ocroti, acea vârstă frumoasă (a adolescenței – n.n.) – asta îmi propun eu să fac în cartea la care lucrez” [153, p. 21]. În acest sens, aspectul etic a

eclipsat mijloacele și natura textului. În fața elementelor prin care se determină genul, materialul rezistă cu greu. Sunt lucruri asupra cărora critica, obsedată de concepția „omului nou”, nu a insistat.

O surpriză atât pentru exegeză, cât și pentru cititor a fost abordarea romanului istoric de către scriitorul care debutase cu un roman ca *Zbor frânt*. Astfel, prima întrebare a fost ce l-a determinat pe Beșleagă să încerce genul dat? Pasiunea sa pentru proza sadoveniană? (el scrie și un articol despre *Frații Jderi* în *Literatura și arta*, 27 iulie 1989). Decepția față de soarta intelectualului Miron Costin în sec. al VII-lea? Astăzi critica dă răspuns mai ușor la această întrebare: „Abordarea romanului istoric (*Sânge pe zăpadă*, 1985 și *Cumplite vremi*, 1990) ține de aceeași strategie a autorului de a se sustrage „doctrinarismului realist-socialist” și, în același timp, de a recupera „epoci sau evenimente puse sub interdicție, considerate *tabu* de ideologia oficială”(M. Cimpoi)” [139, p. 16]. Ca și în celelalte romane, în operele istorice se remarcă relevanța substratului polemic, Beșleagă fiind și aici „un scriitor care poate sta de vorbă cu cititorul și îl poate angaja într-un dialog despre viață și moarte, suferință și bucurie, sens și neant” [46, p. 1]. Alegerea în calitate de protagonist de roman istoric un intelectual dă motiv naratorului de a insera în text lungi reflecții ontologice, discursuri polemice și analize psihologice, care în raport cu limbajul istoric/ arhaic par distonante.

Totuși, nu numai acesta e motivul care l-a determinat pe Vladimir Beșleagă să aleagă proza istorică. El începe a scrie romanul *Sânge pe zăpadă* din entuziasmul de a-și fi descoperit adevărata istorie națională. În 1985, într-un interviu pe care i-l solicită *Moldova socialistă*, prozatorul declară cu foarte mult curaj că „Avem istorie! Am avut istorie! Citisem vrafuri de cărți multe și bune, dar care vorbeau despre altele și alții... istoria neamului meu îmi era necunoscută... (Așa cum, știu, mai este necunoscută, sau foarte aproximativ cunoscută de către mulți dintre noi, care, dragă doamne, ne pretindem intelectuali!) Am aflat despre marile încercări prin care au trecut moldovenii de-a lungul veacurilor... Moartea năprasnică a lui Miron Costin m-a zguduit” [153, p. 44]. Din cauza acestor realități exprimate direct, interviul este respins (fiind publicat mulți ani mai târziu în colecția *Dialoguri literare*). Și peste 10 ani, într-o conversație publică inițiată de M. Cimpoi, prozatorul afirmă clar că predilecția sa pentru literatura istorică pornește din ambiția de a-și cunoaște strămoșii: „Am descoperit că avem o bogată literatură istorică, avem o excelentă cronografie, pe când mai înainte mi se băgase pe gât ideea că totul ar fi fost pentru noi o *tabula rasa* și că totul ar fi început de la marea revoluție socialistă din octombrie” [idem, p. 48]. Romanele istorice ale lui Beșleagă sunt, deci, modalități de subminare a lumii totalitare și istoriei străine, false pe care o promovează aceasta. Pasiunea descoperirii identității naționale a fost imboldul de a aborda genul istoric.

Exegeza a supraestimat abilitatea prozatorului de a practica romanul istoric. Romanele istorice ale lui V. Beșleagă „scot în evidență remarcabila disponibilitate de a plăsmui personaje artistice pe baza unor personalități istorice concrete (...), de a interpreta la modul „hagiografic”

cronici, izvoade și documente ale medievalității istorice românești, fapte și întâmplări de la curțile voievodale” [139, p. 16], consideră A. Suceveanu. El apreciază abilitatea prozatorului de a valorifica artistic sursele istorice.

În cheie dorică, conflictul se dezvoltă între două personaje de importanță politică și culturală și „se răsucesce încet în cea de-a doua parte a trilogiei, dar grav și cu un previzibil sfârșit tragic, căci, pe de o parte, funcționează mecanismul groaznic al puterii, iar pe de alta, se manifestă cutezanța marelui cărturar de a-l sfida și de a-l înfrunța” [152, p. 2]. Protagonistul moare într-un complot al adversarilor politici, în urma unor crime organizate de neamul Rusetestilor prin intermediul domnitorului Constantin Cantemir.

În interpretările inițiale ale romanului *Sânge pe zăpadă*, I. Ciocanu afirmă că personajul central al cărții este Cantemir, al cărui chip i-a reușit foarte bine autorului, datorită obiectivității în transpunerea artistică a imaginii acestuia din documentele istorice și neutralității auctoriale în tratarea acțiunilor lui. Pe când Miron Costin, consideră criticul, este un personaj mai puțin realizat, chiar față de Ion Țărălungă, personajul inventat, tipul țăranului simplu.

Ulterior ideea a fost contrazisă. Prin perspectiva lui Miron Costin, „autorul pătrunde cu o deosebită finețe în psihologia clasei dominante, care, în marea ei majoritate, era implicată în nesfârșite intrigi legate de lupta pentru bogăție și putere” [7, p. 18]. El reprezintă idealul patriotismului și verticalității morale. Costin nu cedează în fața ispitelor politice, chiar dacă îl copleșește frica existențială cauzată de permanentele conflicte. Starea tensionată îi afectează sănătatea, pune în pericol familia și țara. Din aceste trăiri angoasate, tristețe, durere față de soarta deplorabilă a țării, în roman se evidențiază motivele clasice universale *fugit irreparabile tempus* și *vanitas vanitatum*.

Ceea ce i-a reușit cu adevărat prozatorului este că a creat o imagine teatralizată a conflictelor sociale, politice, istorice, profilate în contrastul dintre aparențe și esență. Astfel, la o lectură de suprafață pătrundem „în culisele teatrului politic de la curtea domnească a Moldovei medievale” [42, p. 4], iar din profunzimea romanului, din dialogul vocilor istoriei, desprindem un adevărat *teatrum mundi* basarabean al tuturor timpurilor.

Exegeza remarcă diversitatea personajelor, varietatea păturilor sociale din care acestea fac parte și modalitățile de prezentare a acestora. „Romanele *Sânge pe zăpadă* și *Cumplita vreme* (...) adeveresc o anume putere de reconstituire de către Vladimir Beșleagă a trecutului nostru istoric și de intuire a psihologiei, mentalității și felul de a se exprima al unor personaje create pe baza personalităților autentice (Constantin Cantemir, Miron Costin, ș.a.) și al altora, fictive, a căror importanță și semnificație în contextul romanului nu este nicidecum mai mică: răzeșul Ioan Țărălungă, flăcăuanul Grue, călugărul Nicodim, ș.a.” [51, p. 333]. Personajele fictive, „inventate”,

au aceeași autenticitate în vorbire și gândire, sunt dominate de același spirit al epocii, ca și cele create pe baza documentelor istorice.

Cu romanul istoric, Beșleagă se opune concepției de roman istoric a timpului, în care trecutul crunt al țării trebuia prezentat în antiteză cu prezentul „fericit”. El evocă trecutul fără a face vreo referire la prezent, concluziile intrând doar în atribuția cititorului. Critica însă va pune în evidență anume scopul didacticist al romanului (prin analogie cu scopul cronicarilor de a informa și instrui generațiile viitoare) de a face cititorul să conștientizeze, pe fonul istoriei, prosperitatea prezentului socialist.

Totuși, romanul istoric al lui Vladimir Beșleagă îi lipsește substratul mitologic, elementul fabulos și personajele epopeice cu care proza istorică sadoveniană deprinsese cititorul. Mitul, basmul, legenda, istoria, cultura și civilizația sunt elementele de background la Sadoveanu. El prezintă în aceeași manieră destinele individuale și spiritul colectiv, prin care se surprind tradițiile, superstițiile, credințele și mentalitatea socială. La Beșleagă colectivitatea e mai puțin conturată, accentul căzând pe câteva destine individuale. Firul epic este încărcat cu vaste descrieri vestimentare și de anturaj, cu foarte multe detalii condensate în fraze lungi. Fragmentele retorice despre soarta țării, pline de elocvență amplă și afectată, întrerup pe alocuri narațiunea. Protagonistul *Cumplitelor vremi* nu se ridică deasupra frământărilor politice, ci rămâne în cadrul lor, afectat, absorbit, consumat de ele. El este mai puțin monumental, iar spiritul său civic se manifestă interiorizat, ca și conflictele. Se pare că Beșleagă nu are vocația romanului istoric, lucru confirmat și prin renunțarea la proiectul său epopeic de mare amploare nu numai la început de cale, dar și la sfârșitul anilor optzeci. Despre toate acestea critica a ezitat să se pronunțe sau nu a avut curajul abordării unei zone foarte sensibile în tratarea, pe de o parte, a identității naționale și, pe de altă parte, a deviantului ei.

Deci, după publicarea romanului *Zbor frânt*, V. Beșleagă revine la formula tradiționalistă. Romanele redactate după 1970 adoptă convenția dorică. În comparație cu *Zbor frânt* și mai ales cu poemul tragic, romanele *Acasă*, *Ignat și Ana*, *Durere*, *Sânge pe zăpadă* și *Cumplete vremi* au o construcție elementară, personaje și intrigi schematice. Însă criticii care au luat în discuție scrisul lui Beșleagă de după romanul *Zbor frânt*, au tratat destinul de creație al prozatorului ca pe un permanent urcuș, punând într-o lumină falsă romanele dorice, dând însemnătate unor elemente improprii genului romanesc.

În acest context, reevaluarea critică a romanelor lui Vladimir Beșleagă se face mai mult decât necesară. Problema științifică rezidă în abordarea romanelor lui Vladimir Beșleagă din perspectivă dialogică, având ca rezultat descoperirea unor viziuni inedite asupra operei, dar și înlăturarea deficiențelor metodologice ale abordărilor tradiționaliste / monologice, în vederea determinării adevăratului loc și rol al scriitorului în procesul de evoluție a romanului basarabean. În

scopul analizei lumii artistice, personajelor și tehnicilor narrative ale romanului lui Vladimir Beșleagă, ne vom propune spre realizare următoarele obiective:

- Conturarea contextului cultural-istoric și literar în care au apărut cele mai reprezentative romane ale scriitorului;
- Cercetarea sistemului de personaje și a lumii artistice a scriitorului din perspectivă dialogică;
- Identificarea însemnelor inedite în romanul lui Beșleagă;
- Relevarea latențelor subversive ale romanului în confruntarea cu „omniprezenta cenzură”;
- Definirea tipologică a romanelor experimentale;
- Evidențierea interdependenței dintre po(i)etica și ontologia romanului;
- Determinarea locului și rolului scriitorului în evoluția romanului basarabean;
- Interpretarea romanului lui Beșleagă ca reflex al conștiinței unei drame naționale în regimul totalitar.

Realizarea sistematică și efectivă obiectivelor formulate va asigura atingerea scopului scontat și obținerea rezultatelor științifice inedite.

Concluzii la capitolul I:

1. Datorită po(i)eticii moderniste și viziunii artistice inedite asupra omului și lumii, romanul *Zbor frânt* a fost primit cu entuziasm în exegeza literară. În spiritul timpului, criticii au supraestimat însă aspectul tematic și au impus o interpretare a operei în grila ideologiei umanist-socialiste. Aceasta, deși a dus la distorsionări serioase, era inevitabilă pentru accesul romanului la publicul cititor. Esența lui a fost intuită odată cu schimbarea radicală a perspectivei de abordare și utilizarea altui set de concepte hermeneutice.

2. Analizându-l din perspectivă dialogică, exegeza a putut constata că *Zbor frânt* este un roman cu o poetică hibridă, care include elemente dorice și ionice, dar și o structură sintactică sinuoasă. Analiza minuțioasă a acestora ne oferă accesul în mecanismul intern al textului. Pe de altă parte, noua perspectivă de abordare impune o altă modalitate de raportare a instanțelor textuale (autor-narator-personaj-cititor), profilând o nouă viziune asupra protagonistului în cadrul sistemului de personaje și, nu în ultimul rând, o percepție clară și corectă asupra lumii artistice a romanului.

3. *Viața și moartea nefericitului Filimon....* reprezintă un roman important în „literatura noastră de sertar”, foarte modestă ca volum și valoare. Redactat între 1969 și 1970, manuscrisul este respins de „omniprezenta cenzură” și vede lumina tiparului abia după 18 ani, odată cu „perestroika” lui Gorbaciiov. Esența, conținutul intim al romanului, la data apariției, au fost denaturate. Critica s-a apropiat de roman cu „instrumente vechi”, încadrându-l în canonul romanului tradiționalist, dominant în epocă. Treptat acesta este calificat drept roman de analiză, roman psihologic, roman-parabolă, roman politic etc., ca până la urmă să se ajungă la concluzia că e (în clasificarea lui Nicolae Manolescu) un roman ionic, care, de fapt, însumează însemnele unui roman de tranziție de la ionic la corintic. Mai exact, acest „hibrid poetic” (M. Bahtin) are țesătura narativă și substanța ideologică atât de densă și insolită în transfigurarea realităților sistemului totalitar, încât oferea mereu noi probe pentru cele mai neașteptate interpretări exegetice.

4. Cea mai mare parte a exegezei noastre tratează romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...* din perspectivă monologică: cea a autorului-narator, sau a personajului principal, negându-se, în ultimă instanță, raportul dialogal autor-narator-personaj-cititor. Abordarea monologică reduce analiza textului la un șir finit de considerații. De aceea, critica actuală renunță la o receptare unidirecțională, înțelegând discursul narativ ca o coliziune de voci. Privit din perspectivă dialogică, romanul devine un „spațiu dialogal” prolific. Dialogul provoacă, atrage voci și puncte de vedere ale timpului trecut și ale actualității. Fenomenul dialogismului este cu atât mai interesant, cu cât conștientizăm că el implică vocile dedublate ale aceluiași „eu” reflectat în cele mai

reuşite romane ale lui Vladimir Beşleagă. Lumea artistică a romanelor sale exponenţiale este de esenţă polifonică şi perspectiva cea mai eficientă în tratarea ei este cea dialogică.

5. Romanele de factură dorică – *Acasă, Ignat şi Ana, Durere* – marchează o etapă de criză atât în evoluţia artistică a autorului, cât şi a genului în literatura timpului. Prozatorul revine la modalitatea tradiţională, la trame narrative clişezate, conflicte exterioare, construcţii elementare şi limbaj artificial. Critica însă aduce elogii lucrărilor, acordând atenţie în special perceptelor ideologice. În faţa noilor concepţii şi perspective asupra genului, aceste romane rezistă cu greu.

6. În romanul istoric *Sânge pe zăpadă* şi *Cumplite vremi*, V. Beşleagă încearcă să ilustreze problema soartei intelectualului în secolul al XVI-lea, făcând o paralelă subtextuală între trecut şi prezent, pe care exegeza a evitat-o mult timp în demersul critic. În schimb, abilitatea prozatorului de a practica genul istoric, predominant balzacian, a fost supraestimată. Există în romanul istoric al lui Beşleagă, un aspect care, deşi merită toată atenţia criticilor, nu s-a bucurat de ea – imaginea lumii ca teatru. Teatralizarea epică a istoriei (fenomen semnalat de către M. Cimpoi) şi dialogul autor-personaj, autor-cititor, pun în lumină noi modalităţi de înţelegere a operei.

II. LUMEA ARTISTICĂ. ONTOLOGIA ROMANULUI

2.1. Criza identitară și lumea totalitară

În fiecare roman al lui Vladimir Beșleagă sunt transfigurate artistic o serie de probleme stringente pentru societatea totalitară, pe care exegeza literară nu le-a observat sau, în deplină conștiință, le-a evitat. Pentru romanele moderniste (*Zbor frânt*, *Viața și moartea nefericitului Filimon...*), succesul în presa literară și accesul la public au fost invers proporționale conținutului lor subversiv. Iar în receptarea romanelor dorice, exegeza a pus în lumini exagerate anumite piste ale ideologiei, astfel încât elementele ce subminau utopia umanist-socialistă au rămas în umbră.

Primul roman al lui Beșleagă schițează intuitiv, ușor indecis, la nivel de latențe ale simbolisticii, imaginea unei lumi în dezagregare, cu un protagonist în căutarea esenței identitare. Pe de o parte, Isai subzistă într-o societate aflată la limita confuziilor între adevăr și falsitate, între oameni și mecanisme, între valori și nonvalori, societate care tinde să-l aproprieze. Pe de altă parte, această lume creează toate condițiile ca familia lui să se destrame. Criza de relații în familie se amplifică într-o gravă criză de identitate.

Integritatea neamului este idealul existențial al bunelului, ideal pe care l-a protejat cu mari sacrificii. Dispariția fiului său, „fără veste și fără nicio vină” (ridicat de regim pentru că a comunicat cu sora sa de pe *celălalt* mal, prin cântece), a fost una din cele mai dureroase experiențe: „A lepădat oile și s-a dus în sat, din sat la târg unde știa că poate să deie de urma lui fecioru-său, când a ajuns la un *nacealnic*, i-a zis să-i spuie pentru ce l-au luat, că era om cinstit și harnic, iar acela, *nacealnicul*, s-a uitat la dânsul chiorâș: «Moșule! Vrei să rămâi fără babă?». Bunelul a întrebat iar pentru ce *l-au furat* pe feciorul lui și acela a rânjit: «Ți s-au urât zilele?». Bunelul a zis: «Luați-mă pe mine și lui dați-i drumul». Acela a zis: «Ce ne trebuie așa rablă bătrână?» Pe urmă a adăugat: «Dar n-ar strica... că știm noi pe cine ai dincolo. Marș de aici!»» (p. 41) Dialogul bunelului cu oficialul oglindește întreaga gamă de relații și realități totalitare. Cuvintele *nacealnic* și *l-au furat*, evidențiate cu italice, sunt cuvinte bivoce. În interiorul acestora răsună ecourile tuturor celor care au avut de a face cu „nacealnicii” violenței, care au fost nedreptățiți, chinuiți, deportați.

Conștient de pericolul în care se află neamul lui, bunelul transmite urmașilor convingerile sale, sub formă de pilde, proverbe sau simple (dar prețioase) constatări: „casa fără gard e ca și omul gol – nici o apărare, nici o față, nici o nădejde că nu vine altul s-o dărâme de tot” (p. 33). Însă deseori el este contrazis: „Măi gospodare, eu, când mi-am adus nevastă acasă, pe mamă-ta asta a ta, întâi și întâi gard mi-am făcut, da tu văd că nici să-l dregi pe cel vechi n-ai de gând”. „Tată-hăi,

dacă mă tem că și așa cum este, l-om strica. Așa se aude: să nu fie nici un gard în sat” (p. 110). În vocea fiului transpare ideologia străină, opusă celei strămoșești, pericolul căreia generația nouă nu-l înțelege.

Dintre nepoți, Isai este cel care moștenește calitățile bunelului și simte aceeași obligație morală de a restabili integritatea familiei. Nistrul devine un hotar simbolic, pe care îl trece fără să ezite, fiind sigur că Ile este pe celălalt mal. Aflat în mijlocul operațiunilor militare, el nu se detașează nici o clipă de scopul lui, ci opune rezistență, consumându-și intens resursele interioare. În mijlocul războiului, Isai e supus agresiunii fizice, brutalizat și batjocorit pe ambele maluri. Este încercat de diferite ispite: de a se duce cu ofițerul german, care-l asigură că-l iubește ca pe propriul fiu și îi dă o tunică nemțească, sau de a se supune cerințelor căpitanului rus, care îl mângâie pe cap, îl laudă și îi dă o *pilotcă* rusească. Ambii îi promet un viitor strălucit, încercând să-l corupă cu orice preț.

Povestirea bunelului despre „neamțul rusesc” (p. 60) indică subtextual echivalența soldaților de pe cele două maluri, prezentând lumea acestora sub cel mai defavorabil aspect. „Neamțul rusesc” este o ființă depravată, care nu are nimic sfânt. El dă cu picioarele în valorile spirituale și materiale ale oamenilor pe care-i cotopește și tinde să-i convertească scopului său „măreț”. Așa procedează, de fapt, toți soldații. În opoziție cu proza timpului, în romanul *Zbor frânt* nu se impune cultul militarilor sovietici, ba din contra, aceștia apar la fel de demni de dispreț ca și nemții: „Domnul ofițer zicea că-s feciorul lui, iar tovarășul căpitan zicea că-s feciorul lui. Dar să nu crezi, fiule, că aș fi vrut să mă rup în două și să fiu o jumătate a unuia, o jumătate a altuia, nu! Vroiam să scap, să-l găsesc pe fratele meu...” (p. 171). Ofițerul german și căpitanul rus sunt niște roboți care-și exercită funcțiile prin lingușire și minciună și care-l fac pe Isai să învețe a sesiza perfidia, falsitatea.

Isai intuiește jocul măștilor în care este implicat, astfel că îl percepe pe ofițerul german în moduri opuse de fiecare dată când dialoghează cu el: 1. ca pe un străin dușmănos: „...lui Isai îi pare că vede cuvintele umplând masa, ridicându-se, umplând căsuța toată, umplându-i urechile, ochii, le vede cuvintele acelea acoperindu-l, dar nu le înțelege, le ascultă dar nu le poate pricepe, că-s cuvinte străine, nepătrunse, colțuroase...” (p. 82); 2. ca pe o persoană familiară: „Cuvintele trec din gura domnului ofițer în cea a soldatului care stă drept și, fără a zăbovi o clipă în gura lui, se revarsă asupra lui Isai. Isai le prinde, le soarbe pe toate și să vezi, de la o vreme i se pare că nu mai este război pe lume, n-a încăput nici într-o belea, stă în bancă la școală și ascultă ce povestește învățătorul” (p. 88); 3. ca pe un mort: „Simte că începe să se înădușe... ridică mâinile... apucă cu mâinile lui de mâinile domnului ofițer... mâinile domnului ofițer sunt reci ca de mort... vrea să le desprindă de gât... domnul ofițer îi rânjește în față... dinții lui mari, albi... nespun de albi... parcă-s de mort” (p. 202). Isai nu se pierde în spectacolul aparențelor. Ipostazele antitetice ale chipului

ofițerului în percepția lui reprezintă procesul dezumanizării, al pierderii însușirilor umane. Ideologia creatoare de monștri nu-l va putea apropia.

Chipurile caricaturale și comportamentul inuman al militarilor de pe ambele maluri stârnesc oroare. Soldații sunt marionete jalnice, dar care pângăresc cu satisfacție diabolică totul în jur; Timoșa este un laș; Uzbekul, Calul, Mutul din ștabul rusesc, Ochelărosul și Bărbosul din armata germană sunt niște bestii care îl terorizează fără milă pe Isai. Priviți cu ochii copilului, ofițerul, căpitanul și toți subalternii lor, alcătuiesc lumea absurdă a războiului.

În acest mediu reprimator Isai este dezorientat. Conștiința lui confruntă diferite viziuni asupra realității: „o să-l ieie chiar acum, o să-l bage într-o mașină, o să-l încarce într-un vagon și o să-l ducă departe de pământuri, printre oameni necunoscuți, străini, răi și nu-și va mai vedea niciodată satul, pe mama, pe bunelul... și adică, de ce nu s-ar duce? O să vadă lumea, poate chiar ajunge general?” (p. 198). Frica de „străini”, percepți ca fiind „răi” și despărțirea dureroasă de neam, copilul o contrapune unor convingeri *străine*. Ideea bunelului de unitate a familiei, a patriei, este contrazisă de ideea universală *patria ubi bene*, pe care *alții* i-o infiltrează cu fermitate.

În conștiința lui Isai se manifestă mereu un *altul* real sau imaginat, cineva care îl abate de la moralitate, de la idealul lui. El opune voința și scopul lui, voinței și scopului *altuia*: „Ducă-se-n drumul lui și pe mine lase-mă într-al meu. Mă duc să-mi caut fratele, pe tine, Ile... Iar tu, dacă ai chef de război, du-te la război, și pe mine lasă-mă în pace...”. Acest „tu” indefinit, în fața căruia Isai rezistă, evidențiază dualitatea contradictorie a sinelui său, care generează lupta interioară.

Efectele deviantului totalitar se accentuează cel mai mult în opoziția dintre Isai și „fratele” lui. Ile pune mai presus bunăstarea materială decât valorile spirituale în care crede Isai. El devine „produsul noului sistem, *cuminte*, bine educat în spiritul colectivității gregare, beneficiază de statul unui *om de încredere*, față de care, se pare, oficialitățile nu au bănuieli și pentru care sentimentul de neam e ușor denaturat” [35, p. 31]. El provoacă situațiile dificile în care se pomenește „fratele” lui și influențează negativ opiniile celor din jur; apoi îl învinovățește de soarta-i nenorocită. Sătenii îl râd pe Isai și îl desconsideră. Chiar și soția nu mai este de partea lui. Modul de viață al lui Ile reprezintă un contrast pentru zbuciumul existențial al lui Isai. Criza de identitate a lui Isai este provocată, în primă instanță, de criza relației lui cu Ile.

Relația Isai-Ile suferă o schimbare radicală: de la EU-TU (la început Ile este pentru Isai un alter-ego cu care tinde să se identifice) la EU-EL (în final Isai încearcă să se identifice prin negarea lui Ile). Criza de identitate a protagonistului constă în transformarea raportului de tuitate în raport de alteritate, mai exact, în procesul de înstrăinare de frate, de sine. Astfel, *pățania* lui Isai reprezintă istoria deplorabilă a unui individ covârșit de sentimentul alienării, de încercările zadarnice de identificare a sinelui pierdut în lupta pentru ideal. Iar la un nivel hermeneutic mai profund, „*Zbor*

frânt constituie expresia unei reluări sisifice de recuperare imaginară a identității unui popor pe cale de a se pierde” [89, p. 253].

Teroarea celor două nopți re trăite de Isai, zbaterile sale în malaxorul lumii totalitare are efecte mult mai ample în cel de-al doilea roman al lui Beșleagă, cu titlul inițial *Noaptea a treia*. Mecanismul de simbolizare și metaforizare, procedeele generatoare de fragmentarism codifică în substanța textului amănuntele unei existențe mutilate. Această formulă estetică provine din apetența prozatorului pentru conceperea literaturii ca mod de viață. Nu întâmplător, exegeza îi recunoaște lui V. Beșleagă meritul de a fi „primul scriitor basarabean care pune problema deviantului totalitarist autohton în cadrul unei problematice ontologice” [146, p. 19]. Sub un alt aspect, poemul tragic ilustrează așa-numitul „fenomen underground”, condiționat de „atitudinea lucidă a intelectualului în fața Puterii” [114, p. 76].

Protagonistul romanului este o victimă răvășită a regimului de conducere, care îl supune unor experimente diabolice pentru a-și aduce în realitate utopia ideologică. Consecințele sunt cu atât mai urâte, cu cât Filimon nu cedează totalmente unui atare exercițiu. El își conștientizează infirmitatea („nervul rupt”) și întreprinde un proces interior de stabilire a cauzalității. „De aici tragedia lui Filimon, deviantul autohton supus unui regim brutal de amnezie forțată, cel care însă vrea (și în pragul morții reușește) să înnoade firele rupte ale destinului său fracturat printr-un act suprem de conștiință de sine” [146, p. 20].

Defectul lui Filimon, pe care i-l identifică studentul exmatriculat, ține de arheologia spiritului său: „Măi, tu nici numele cel drept nu ți-l știi, nici pe mamă-ta cea adevărată... tu niciodată n-ai să fii om întreg. – de ce n-am să fiu? – pentru că ți-e rupt nervul axial! – rupt...” (p. 317). Nervul axial este simbolul identității și al integrității spirituale. Iată cauza obsedantelor întrebări *cine sunt? de ce am venit pe lume? pentru ce? cine m-a adus pe lume?*, care îl fac să conștientizeze că a deviat, că a fost mințit, dezumanizat. Punând la îndoială realitatea pe care tatăl lui i-o impune drept „adevăr absolut”, Filimon va distinge identitatea sa adevărată de anamorfoza acesteia.

Deviantul totalitar reprezintă o interioritate dezintegrată. Procesul dedublării lui Filimon este expus într-un dialog al autoidentificării și al devenirii „omului întreg” ca subiect dual: „dar cine ești tu? – eu sunt tu! – hm, tu ești eu... dacă-i așa, tot ce știu eu, știi și tu! De ce dar ai spus că știu ce-am făcut, dacă eu nu știu... – nu știu... – nu știu... m-am încâlcit...” (p. 309). În dialogul dintre Eu și Alter-ego, aceștia recunosc că-s același om, dar nu se pot reintegra. Cel exteriorizat din subconștient cunoaște lucruri pe care nu le conștientizează eul de suprafață, de aceea, încercările de a se recontopi eșuează, Filimon simțindu-se un „monstru cu două capete”. El este cel care susține și, în același timp, cel care încalcă anumite valori.

În plină căutare de sine, conștiința lui Filimon reconstituie toate cazurile de violență la care a asistat sau a participat: când a văzut cum un țăran își omora în bătai soția și fiul și n-a întreprins

nimic („nu s-a arătat bărbat”), când a participat la un furt, când a fost bătut de tatăl lui, când însuși a cedat sistemului agresiunii, adoptând violența ca metodă de rezolvare a problemelor. Invidia și egoismul l-au făcut să-și omoare colegul de lucru și să-i „fure” soția și fiica: „am simțit atunci nu numai invidie, ci și ură: atâta fericire pentru un om și nimic pentru altul!” (p. 370). Filimon constată la un moment dat: „De la palma aceea au început toate!” (p. 334). Conștientizarea comiterii faptelor reprobabile îl va duce spre „calea cunoașterii de sine”, și respectiv, pe cea a salvării.

Existența lui Filimon în mijlocul lumii totalitate este o permanentă hărțuire. Conștiința lui proiectează un șir de evenimente fictive, hiperbolice, fabuloase, asemănătoare unui delir oniric, în substanța cărora este încifrată zbaterea în plasa ideologică a totalitarismului. Iată, de exemplu, cum sunt repercutate în interiorul lui Filimon, pe de o parte, lipsa de libertate, pe de altă parte, pericolul de a fi înghițit de regimul atotștiutor și atotputernic:

„Le strigă: vă știu eu! Vreți să-mi legați mâinile, pe dracu! Eu am aripi.

Deodată vede jos figura masivă, impunătoare a lui Nichifor Fătu, care stă cu un picior în pragul gării, cu altul – tocmai în sat, și-i strigă:

„am scăpat din mâinile dumitaale!”

Nichifor Fătu ridică ochii în sus și-i zise calm:

„ai scăpat? tu n-ai scăpare!”

„hi-hi-hi! În vecii vecilor, amin! N-ai să fugi! am avut noi grijă! hi-hi-hi, noi și gândurile ce abia ai prins a le gândi că ți le știm...”

„Prostule, credeai c-ai să zbori cum ai să vrei? Nu se poate! Nu-i voie!

„De ce? De ce nu-i voie?”

„Taci, mai rău dacă întrebi!” (p.301).

Filimon este nedumerit și neputincios în fața dogmaticului Fătu, care apare ca un monstru gigant, ce l-a legat de-un picior și-l trage din mijlocul cerului în adâncul pământului, în „gura neagră a Muntelui-de-Piatră”. De remarcat simbolistica muntelui, care diferă totalmente de concepția tradițională. Muntele, în accepția egiptenilor, spre exemplu, este simbolul centrului cosmic, un spațiu între cer și pământ, un Axis Mundi. Zeul geto-dacilor era conceput drept „Muntele-Om”. Tendința omului comun este spre înălțimea/ sacralitatea acestuia. La Beșleagă Muntele-de-Piatră are conotații negative, un spațiu-gură de trecere în lumea (grota) labirintului infernal. În *Viața și moartea...* contează mai mult adâncurile „muntelui”, decât înălțimile lui. „Gura neagră” spre adâncul muntelui (cu două dimensiuni opuse) este asociat spațiului propriu Fătului dogmatic.

Multe situații scot în evidență regulile lumii totalitare, cărora Filimon nu vrea să se supună. Spre exemplu, tendința oficialităților de a penetra în spațiul intim și de a supune cu forța persoanele la anumite activități: „Hei, tovarășe Filimon, la muncă, la muncă! Auzi? Mă cheamă, nu mă duc, azi

am sărbătoare, azi nu lucrez... La muncă, auzi, care ești înăuntru? Nu mai lucrez la voi, mi-e lehamite, nu mai ridic o piatră! – așa? Atunci scrie hârtie, scrie! – nu scriu nimic! – deschide ușa, ce te-ai încuiat? – nu deschid! Vreți să mă dați afară din casa mea?... – La muncă! La muncă! La muncă!” (p. 320). Consecințele acestor nesupuneri sunt sugerate de imaginile cu lacătul ruginit la gură, pe inimă, pe suflet, cu „tăierea” limbii.

Estropierea ființială a lui Filimon se materializează în imagini concret-senzoriale: „Ia uitați-vă! îl pipăie niște mâini, multe mâini, îi tare! Și seamănă cu un om! – ce om, bre, dacă-i beton? Beton, dar cu chip de om! – auzi? se cutremură Filimon, m-au măcinat și m-au făcut de beton... de asta am uitat... tot... nu... nu vreau! țipă el, dar cine-l aude? – cioc! – îl lovește cineva cu un ciocan într-o coastă, – bun! și dincoace, la frunte! – mă îndreaptă pe unde socot că nu-s prea reușit!” (p. 380). Ajustarea lui Filimon la cerințele sistemului este asociată în conștiința lui cu măcinarea trupului în „făină de oase”, pentru a fi turnat într-o altă formă. Aceasta e reflectarea psihică a devierii forțate.

Metodele totalitariste de „re-educare” aduc individul nesupus la disperare, ca mai apoi, cu ademeniri aparent salvatoare, să îl abată de la linia moralității, corectitudinii sau a datoriei. În clipele cele mai grele, pentru a fi salvat de chinurile fizice din galeria de piatră, Filimon este ademenit în capcana monștrilor – de a-și trăda sora sau de a ceda „comoara bunelului”: „...ș-apoi la ureche o voce hleioasă: acum mi-o dai pe Cristina mie? – Filimon întinde mâna – numai nu întinde mâna spre mine, zice acela, te ajut să ieși de aici, dar zi-i să meargă după mine...”; „Spune: unde ai îngropat aurul și te scoatem – aurul? – aurul lui bunelu-tu unde-i? Unde l-ai îngropat? Unde l-ai ascuns? Spune ori aici îți vor putrezi oasele...” (p. 353). Filimon însă nu cedează. El sesizează încotro duce logica manipulării și va folosi aceeași metodă pentru a-l determina pe Ghior să-i spună adevărul despre copilăria sa.

Identitatea lui Filimon se descompune între propria imagine despre sine și reflectarea sinelui său în conștiința *altora*. Există două personaje total opuse, dar care au aceeași concepție despre Filimon. Ca și Dionisie Oprea, Nichifor Fătu consideră că el nu este om întreg: „am vrut să te fac om, dar tu!”. Ambii încearcă să-l modifice. Filimon ascultă și conștientizează ceea ce-i spune Dionisie, dar nu-l urmează, la fel cum refuză a se supune tatălui. Astfel, lupta dintre majoritatea deviată, marcată de stigmatul violenței, minciunii, manipulării, coruperii (toate adunate în persoana lui Fătu) și minoritatea intransigentă (intelectualitatea, reprezentată de student) capătă proporții considerabile. Spațiul luptei dintre aceste categorii opuse îl constituie conștiința lui Filimon.

În limbajul lui Fătu, Dionisie este „un maniac” care „se consideră un fenomen, mai presus de profesorii săi” (p. 397). Studentul e suspectat și urmărit la fiecare pas de către reprezentantul „ordinii”: „da asta cu studentelul și turiștii e prea! E chestie politică, chestie de securitatea statului dacă vrei! Tu nu știi ce idei promovează el printre tineret, cum îi ațâță? – Împotriva cui? Împotriva

noastră, a ordinii...” (p. 346). Sistemul totalitar, așa cum e transfigurat în textul romanului, „disprețuiește și vânează în egală măsură intimitatea lăuntrică a lui *Homo Sapiens*, pe care-l tratează ca pe *Homo Fictus*, preocupat să cunoască, prin orice mijloace, tot ce face, tot ce gândește, tot ce vorbește și tot ce visează acesta” [114, p. 60]. Relația Dionisie – Fătu disimulează problema înlăturării intelectualității prin presiune ideologică. Din subtext, transpare procesul de construire a „lumii noi” pe ruinele lumii vechi, îngropată de vie în avatarele minciunii. Vocea studentului demască „strategia falsului” (C. Mușat), tentativa de a construi o „lume nouă” din realități contrafăcute, pseudovalori și simulacre.

Adversitatea dintre aceste două voci se manifestă unilateral. Dionisie nu i se opune direct pe Fătu, ci procedează contrar acțiunilor acestuia. El îi constată handicapul lui Filimon și îl ghidează spre ieșirea din calvar: „...de unde știi ce-i cu nervul meu? – e rupt și numai tu singur ai să-l poți întregi, nu femeia – de ce, femeia? – pentru că speri că te va ajuta ea să devii întreg... de altfel, nici tu singur nu vei fi în stare, trebuie să-i chemi în ajutor pe părinți, pe bunei – așa scrie în cărțile tale? – acela zâmbi și nu zise nimic...” (p. 336). Dionisie vede salvarea lui Filimon în restabilirea legăturii cu strămoșii.

Pe de altă parte, studentul îl orientează către redeșteptarea rațiunii, judecății: „Am să aduc cărțile la tine și o să le citim... tu nu știi, trăiești ca iarba.... inconștient” (p. 335); „...De atâtea ori ți-am spus că tu toate numai cu brațele vrei să le descurci, și acolo, la zidărie, și mai apoi, în carieră, și chiar aici tot cu mâinile ți-ai făcut loc prin peretele de cătină, dar judecata, rațiunea?”; „...ai toate firele în mână, vei vedea și rădăcinile și tot nimic n-ai să afli, dacă n-ai să judeci de ce s-a întâmplat așa cum s-a întâmplat!” (p. 368-369). Trezirea conștiinței, a intelectului, poate umaniza pe cei pierduți în mrejele deviantului.

În conștiința lui Filimon se reflectă cuvintele studentului, care îi reproșează mereu existența șubredă pe care a dus-o – că a trăit fizic, și nu spiritual – realitate pe care Filimon nu o înțelege și nu vrea s-o accepte: „... după ce am dat toate zilele ca să mă descurc, vezi, le am pe toate în față și nu pot! – să poți? Dar măcar ai încercat vreodată? Toți numai de mâinile tale au avut nevoie – de mâinile mele – să urci la piatră – să urc la piatră – să dai cu târnăcopul – să dau cu târnăcopul – să cari cu târboanța până-ți omorai mâinile și toată noaptea le băteai de pereți, prin somn, iar gândurile le-ai lăsat în paragină, uitate, le-au acoperit mâlurile, iar acum vrei să le miști din loc, să le rânduiești, să opintești la ele din greu ca la urcatul pietrelor, ca la căratul cu târboanța, opintești cu brațele, frate, dar gândurile nu le urnești cu brațele – cu brațele zici? – da, pentru că tu altfel nu te pricepi, pentru că niciodată.... – hăit! strigă Filimon strângându-și tâmplele în pumni, cară-te de aici, glas străin și prefăcut, nu mă otrăvi!” (p. 312). În aceste replici se reliefează opoziția clară dintre existența materială, dezumanizantă, și cea spirituală, importanța căreia omul comun nu o discernе. Și atunci când intelectualul o promovează, devine dezaprobat, respins de societate, de mediocritate.

Aceasta este și greșeala lui Filimon, care oscilează între viziunea lui Dionisie și cea a lui Fătu și înapoi.

Fătu manifestă trăsăturile „omului nou” prin comportament și mai ales prin gândire. Iată o situație în care raportul lui cu lumea îl demască – aflându-se în așteptarea șefului, în cabinetul aceluia, nu ezită să intre în rolul lui. Își imaginează o ședință: „Așadar, tovarrrrășilor!... o să vorbesc la ei stând în picioare – și aici observă că ei nu s-au așezat, doar au mișcat scaunele din loc stârnind zgomot – ați vrut să mă păcăliți? Să vă uitați la mine de sus? Ședeți, auziți? Aici eu sunt șef!” (p. 323). Obsedat de farmecele șefiei, el scoate la iveală unica metodă de a face colectivul să se supună – teroarea: „toți se lasă încetișor pe scaune cu umbre de spaimă în ochi – asta-i bine, i-am ajuns la inimă! pe aista cum îl cheamă? Unde lucrează? Ce importă numele? Faptele importă...”; „...Tu? Recunoaște, te țin minte, totdeauna ai lucrat cu mâinile altuia, acum vorbești cu gura altuia: tu ai dat mărturii împotriva mea când cu piatra ceea – uscățivul înclină de câteva ori capul în semn de acord – am uitat cum te cheamă? – de mult nu mă cheamă – aaaa, înțeleg, nu mai ești?” (p. 325). Acest amalgam de automatisme, de idei tipice și clișee, e semnul nimicniciei spirituale, al degradării. În lumea totalitară nu există noțiunea de personalitate, ci doar „individ” – o mașină de răspândit reguli și lozinci, de adresat sau de efectuat ordine, incapabilă de sentimente, convingeri, idei proprii, nici măcar să adopte un limbaj personal.

Ședința închipuită se transformă încet într-un proces moral în care Fătu își caută dreptatea conversând, mai bine zis, monologând înaintea persoanelor din cauza cărora îl încearcă o vagă stare de culpabilitate: martorul vinovăției sale de la accidentul cu Filimon la cariera de piatră, pe care l-a omorât, soția, căreia i-a furat copiii, socrul, pe care l-a alungat din casă. El îi percepe ca dușmani pe toți, are o atitudine ostilă chiar și față de copiii lui, care poartă firea mamei: „...și pe Cristina am s-o dau la partea ei, dar e încăpățânată, nu mă mai ascultă! Tu i-ai băgat în suflet... a râs odată de mine, nimeni n-a râs pe lumea asta, am s-o înfrâng și pe dânsa, pe Cristina ta, pe băiat l-am înfrânt – frânt...”. El se consideră superior, atotștiutor, atunci când (imaginar) își instruește șeful: „... fii atent, acum au zâmbit la adresa mea, care sunt un fost, mâine se vor șopti la adresa ta și apoi s-a dus dracului disciplina! Trebuie să fii aspru, auzi? Să nu te bați pe burtă cu subalternii... (...) cadrele! Trebuie reînnoite toate, din iști care zâmbesc critic pe sub mustăți să nu rămână niciunul, un lucrător trebuie să fie ordonat și ascultător, i-ai zis: fă! Să facă...” (p. 331). În aceste fragmente se oglindește în mic toată fauna totalitară: o lume a indivizilor care s-au lepădat de familie, neam, patrie, valori, tradiții, strămoși, istorie și chiar și de sine, pentru incalculabilele beneficii ale noului sistem politic. Indivizi ce în lumea în care s-au născut nu se distingeau prin nimic și cărora regimul le-a oferit șansa de a se simți importanți. Majoritatea pe care o formează mostrele de *homo sovieticus* constituie un mediu reprimator existenței minorității incoruptibile.

În romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...* cititorul reconstituie realitatea în datele ei fundamentale odată cu țesutul textului. Descifrarea codului existențial al protagonistului face posibilă înlăturarea confuziei între adevăr și pseudoadevăr. Conținutul subversiv și (mai ales) formula estetică provocatoare a romanului i-au cauzat ani lungi de întuneric.

După pseudoeșecul editorial cu poemul tragic, Beșleagă renunță la strategiile moderniste, la modalitatea subversivă de creație, dar nu și la concepțiile sale despre axiologia existențială. În 1976 apare romanul *Acasă*, într-o formulă tradițională, apropiată prosopografiei timpului. Problema raportului individului cu lumea ia o altă înfățișare: cea a inadapării. Omul este preocupat de delimitarea locului său în lume.

Protagonistul este un fiu de țărani, rupt de mulți ani de la satul de baștină, care (paradoxal) și acesta suferă o criză de identitate. Dificultatea principală este anunțată din start de vocea fictivă a mamei lui: „omul, ca și copacul, de mic se deprinde cu locul, căci crescut mare, nu-l mai poți muta, se vestejește, bolește, se usucă și până la urmă moare. Iar de se întâmplă să se prindă în alt loc, prea puțin folos dintr-însul...” (p. 60). Alexandru Marian revine la baștină pentru a descoperi urmele lăsate de părinți și a reconstrui imaginea bunelor din memoria consătenilor. Acest act de reconstituire a trecutului este o modalitate de a se înțelege pe sine, de a-și revela identitatea refulată. Dilema identitară e provocată de criza de realitate, de cunoaștere sau, mai bine zis, de conștientizare a adevărului. De altfel, toți protagoniștii romanelor lui Beșleagă, ca și eroii camilpetrescieni, „se zbat parcă într-o pânză de păianjen, din care nu pot să scape, pentru a se regăsi în fața adevăratelor lor sentimente, ceva echivoc, inexplicabil, îi oprește de a fi ei înșiși” [36, p. 106]. Toți se află într-o dilemă psihologică ce urmează a fi rezolvată nu atât de către ei, ci de către cititor.

Beșleagă întărește convingerile cititorului privitor la cel mai important principiu existențial: continuitatea. Ea se referă atât la istoria evoluției ființei, la permanența și integritatea conștiinței acesteia, cât și la legătura cu predecesorii. Ideea continuității, a memoriei apare însă în text (nefiresc) în gura fiicei lui Marian: „Memoria, nu cumva ea ne leagă de generațiile trecute și de cele viitoare?”; „Cine este lipsit de memorie, de conștiința celor ce-au fost până la el, nu va ști niciodată să prețuiască timpul în care trăiește și nu va fi pregătit a pași în timpurile ce vin...”. Trecerea unui neam peste granițele temporale și spațiale este intermediată de identitatea generațiilor. Autoidentificarea și stabilirea locului și rolului în lume se realizează prin conștientizarea identității neamului, memoria fiind un criteriu al identificării personale: „Bunelul a murit. Tata nu mai este. Cine sunt eu? De ce m-am născut și ce am de făcut pe lumea asta?” (p. 101).

Marian își recunoaște reperele identitare în predecesori, aceasta ne-o sugerează și simbolistica rădăcinilor. Pe de o parte, ele insuflă ideea căutării strămoșilor, a originilor: „Și așa, din întuneric, întreb: „Ce zici, tată, să dezgrop ciotca, ori nu?” Așa îl întrebam în momentele grele pe tata. Aștept cât aștept, el tace, și atunci întreb iară: „S-o scot ori nu? Răspunde-mi!” – „Cum

vrei!”, – îmi răspunde tata. „Am s-o scot, vreau să aflu ce-i cu rădăcinile celea, tată...” (p. 68). Pe de altă parte, se accentuează necesitatea căutării cauzei dezrădăcinării în propriul trecut: „Acuma mă gândesc, reflectez, acuma, vorbindu-ți, încerc să aflu rădăcina lucrurilor...” (p. 273). Salvarea eului înstrăinat e posibilă prin reactualizarea memoriei. Raportat la această idee, textul poate fi perceput ca o manifestare a viabilității imaginii de sine a omului, prin retrăirea, conștientizarea și discernerea timpului interior.

În romanul *Ignat și Ana* lumea totalitară se reflectă cel mai clar într-o serie de segmente ale vieții sociale. Satul basarabean este reconstruit, modificat, comunitatea se dezbină într-o mare parte de țărani adaptați condițiilor colectivizării și o mică parte care li se opune. Aceste două categorii sunt întruchipate de personajele prezentate voit antitetic, Petrea și Ignat. Dialogul dintre ei este un dialog dintre două tipuri sociale ale timpului:

„Ignat se uită la fața netedă a lui Petrea – stă cocoțat în șareta lui... nu coboară... se teme că am să-l fugăresc? Ori... deprins să se uite de sus la cel cu care vorbește?... – ridică de jos un căpețel de scândură făcută proptea la gard și o pune la loc.

- Tot pe două roate umbli? Ții la tradiția strămoșească...
- D-apoi că... pe glodul ista răzbați cu altceva pe deal?
- Bun, bun! Îl laudă Ignat. Nu știu cum pare: coșcogea inginer să umble cu brișca cu un cal. Nu se leagă....
- Cum: nu se leagă? Așa ți se pare ție... eu îs mai liniștit când pornesc la drum. Nu vreau să-mi rămâie copiii fără tată. Petrea se întoarce, chipurile, după mânz și pe neașteptate: dar un-ții gospodina?
- Te interesează?...”

„...Se apropie Petrea de gard, pune mâinile pe vârfurile ștachetelor și privește-n sus, la casă. De aproape îi și mai înaltă și mai frumoasă! Se pricepe Ignat la clădit. Păcat numai că... Poate mai bine să-l chem deseară la primărie și acolo, împreună cu Maxim, să-i aducem la cunoștință: așa și așa, s-a hotărât să demolăm casele astea, vreo câteva...” (p. 270-272). Ignat nu-și ascunde repulsia față de Petrea și nu admite ca acesta să intre în spațiul lui intim. Petrea însă îl tatonează atent, ascunzându-și adevăratele intenții. El vrea să dărâme casa (un simbol) lui Ignat întru realizarea „marilor” proiecte, fără să simtă că acțiunile lui sunt înafara legilor morale. Fiind un laș, profitor și perfid, el încearcă mereu să-l atragă pe Ignat în sistem, nu pentru că au fost prieteni, ci pentru că are nevoie în colectiv de asemenea muncitor: „I-a zis atunci Anei: «Cum nu s-ar suci omul tău, tot la noi o să ajungă». Ana i-a răspuns: «El o știe a lui. Nu-l clintești...»” (p. 268). Ignat rămâne înafara colectivizării și beneficiilor ei, el simte pericolul pe care îl prezintă Petrea pentru familia lui, de aceea este rezervat față de el. Petrea este adeptul schimbării, distrugerii și reconstruirii, pentru el Ignat este o piedică în realizarea proiectului de inovare a satului. Ignat însă reprezintă tradiția, el nu

cedează schimbării, el are scopul său în viață pe care îl urmează. Dar atunci când sistemul îi „fură” soția, el se pomenește slab, neputincios, ratat, învins.

Ana ajunge secretară la *selsovet*. Prinsă în vârtoarea înavușirii rapide, femeia uită de natura ei firavă și se privează de posibilitatea de a fi mamă. Lipsa urmașilor este trăită profund de Ignat. El se zbate între realitate și potențialitate, între ceea ce există și ceea ce ar putea exista în viața sa: „Întorcându-se într-o duminică din sat, Ignat grăi a joacă: măi tu, măi! ce faci acolo? Ana venea de la cuptoraș cu un clit de plăcinte: dar cu cine vorbești, bărbate? – ia cu coplesul cela! – bağ seama, să nu rupi perele celea că-s verzi... – Care: coples? Care: pere? îl privi Ana nedumerită. – Cum: care? Băiatul nostru. Nu vezi că se întinde la pomi ca un iedut? Ana plecă ochii, apoi, acoperindu-și fața cu brațul, fugi în casă” (p. 254). Acesta este dialogul prezentului cu viitorul, al realului cu posibilul. Identitatea lui Ignat se rupe între ce este el și ceea ce dorește să fie. Apare pericolul destrămării cuplului; relația celor doi ajunge într-un punct mort. Imposibilitatea continuității neamului capătă dimensiuni tragice.

Elemente ale utopiei totalitare eșuate sunt reflectate și în romanul *Durere*. În ciuda aparențelor idilice ale unei societăți fericite și prospere, spațiul privat e amenințat de numeroase pericole. Se destramă familia; autoritățile, sub pretextul de a deține controlul asupra situației, se implică în problemele ei absolut intime forțat și excesiv. Societatea se complăce și degradează în bârfe și beții, fiind periclitată de indivizi fără identitate, antrenați în acțiuni nesăbuite, în relații vicioase. Anume orașul, în viziunea romancierului, devine spațiul prielnic dezagregării ființiale. Mediul urban este un mic infern pentru tânărul în formare. Într-un climat citadin, protagonistul Emil (un nume deloc întâmplător în tratatul lui Jean Jacques Rousseau), la vârstă adolescentină, se trezește fără ocrotire tutelară. Încercând să-și regăsească sinele, apelează imaginar la identitatea spirituală și instanța morală a tatălui, exponent autoritar al societății patriarhale. Anume întoarcerea la rădăcini, la istoria familiei, cunoașterea destinului tatălui decedat îl va ajuta pe Emil să-și perceapă și să-și definească propria existență, adevărul identității sale.

În general, tema/ motivul căutării constituie o posibilitate de salvare pentru eroii romanelor lui Beșleagă. Autorul însuși a remarcat această idee: „Fie *Zbor frânt*, fie *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, fie *Acasă*, fie chiar și *Durere*, o carte mai puțin realizată, este exact ceea despre ce am vorbit anterior: este căutarea justificării unei existențe. ...Pentru că Isai îl caută pe fratele lui. Și unde-l caută? Dincoace de Nistru. De aici i se trag toate necazurile. Acest Alexandru Marian caută să afle împrejurările în care a murit taică-său. Acest Filimon caută să descifreze enigma familiei sale. Deci, caută un adevăr pe care alții i l-au tăinuit: societatea, lumea, mediul au tins să-l ascundă, să-l falsifice. De aici și toate nenorocirile, toate dramele și suferințele” [153, p. 124-125]. De remarcat că în fiecare roman V. Beșleagă încearcă să spună, pe cât îi permitea „autocenzura”, „adevărul vieții”, o formulă la modă în literatura realismului socialist. În condițiile

„omniprezentei cenzuri” (V. Beșleagă), când acest adevăr în transfigurarea vieții cotidiene se sufoca în semiadevăruri sau, de cele mai multe ori, în neadevăruri sau ipocrizii și prostii crase. Iată de ce, scriitorul, pentru a exprima adevărul despre contemporaneitatea imediată sau identitatea românească, apelează la istoria neamului, de altfel, și aceasta o temă tabu mai cu seamă pentru anii 70-80 ai secolului trecut. Exemplare în acest sens sunt eșuările lui Vlad Ioviță despre Cantemir, a Lidiei Istrati despre Ștefan cel Mare, ale lui Ion Druță etc.

Ficțiunea romanescă e totuși în mică măsură să reconstituie „adevărul vieții” chiar și în pânzele istorice: *Sânge pe zăpadă* și *Cumplite vremi*. În plin proces de „cosmetizare” a istoriei naționale, de „fabricare” a unor date impuse basarabenilor drept adevăr istoric absolut, Beșleagă e pornit să reînvie în text oameni de cultură, voievozi, haiduci, fețe bisericești, oșteni care au luptat pentru idealurile strămoșești, urmărind restabilirea trecutului Basarabiei, ruptă de matricea spirituală românească.

În concluzie putem afirma că lumea totalitară și criza identitară e un subiect fundamental în romanul lui Vladimir Beșleagă. Cu alte cuvinte, tot romanul reflectă fenomenul deznaționalizării și dezumanizării, de regulă, într-o poetică dialogală, într-un dialog al ființei cu lumea și cu sine. Relațiile intertextuale pun într-o altă lumină esența latentă chiar și a romanelor dorice. O particularitate a modalității de transfigurare stă în specificul poeziei dialogice care presupune o „lectură” extrinsecă și una intrinsecă. Orice roman exemplar, cu atât mai mult, redactat într-un regim totalitar, trebuie lecturat, pe de o parte, într-un context social, politic, cultural, artistic, iar, pe de altă parte, trebuie tratat în relațiile dialogale dintre autor-narator-personaj-cititor, fără a supraestima/ deforma importanța unui sau altui component al dialogisticii românești.

2.2. Romanul istoric: lumea ca teatru

Într-o recenzie din 1979 („Actualitatea cronicarilor” [18, p. 72-94]), Beșleagă remarcă interesul sporit al literaților timpului pentru trecutul istoric al neamului, listând „o întreagă bibliotecă” de studii și monografii dedicate literaturii vechi (N. Corlăteanu, H. Corbu, V. Coroban, E. Rusev, S. Cibotaru ș.a.). Autorul însă evită să explice această tendință a cercetătorilor altfel decât prin patriotismul și încercarea lor de a revaloriza trecutul neamului întru perpetuarea lui. În anii '80 devine evidentă și opțiunea mai multor prozatori pentru speciile istorice. Cauzele și finalitățile sunt diverse. O parte din ei, aderând la ideologia regimului, se folosesc de evenimentele dificile din trecut pentru a pune în lumină prezentul (și mai ales viitorul) „strălucit” al țării; alții tratează subiecte istorice pentru a evita cumva scrisul la comandă. Dar există și o a treia categorie – din care face parte și Beșleagă – a prozatorilor care apelează la istorie pentru a spune adevărul artistic despre contemporaneitate.

În aceeași recenzie, romancierul își declară admirația față de cronicarul Miron Costin, care este, în opinia sa, „figura cea mai complexă, mai vie și mai interesantă în istoria Moldovei din cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea” [idem, p. 82]. Desigur că alegerea nu este întâmplătoare. Romancierul înțelege că destinul și caracterul lui Costin îi poate permite inserarea unor subiecte polemice importante pentru actualitate, care, disimulate în evenimentele și chipurile istoriei, ar putea lesne ajunge la cititor. Scopul scuză mijloacele. El proiectează o trilogie istorică. În 1985 îi apare prima parte – *Sânge pe zăpadă* – romanțarea destinului renumitului cronicar. Procesul de lucru la cea de-a doua parte este consemnat în *Jurnal 1986-1988* [14]; ea apare abia în 1990. Trilogia însă rămâne nefinisată.

Exegeza întâmpină pozitiv această încercare, apreciind munca sa în studierea minuțioasă și transpunerea artistică a „realemelor” (I. Even-Zohar) istoriei, dar sesizează și o serie de inconsecvențe. Problema e că a transpune în textul artistic un „sistem de realeme care constituie o cultură istorică” [111, p.141] nu este suficient pentru crearea unui roman istoric. „Puține romane istorice reușesc să proiecteze cultura intelectuală sau ideologia unei perioade trecute, stiluri de gândire, atitudini și gusturi etc. – fără *anacronisme*” [idem, p.142], afirmă cercetătorii. În cazul lui Beșleagă merită a se vorbi mai cu seamă despre relația dialogică autor-personaj și despre seria de „biografeme” (R. Barthes) ale scriitorului care apar în text, dar și de paralela dintre problemele ideologice ale trecutului și actualității lui.

În primul rând, modul în care prozatorul modernist Beșleagă face față unor „constrângeri” proprii esteticii genului istoric este de apreciat. El reușește să creeze o imagine veridică a realității istorice, urmărind ca „logica și fizica lumii ficționale să fie compatibile cu cele ale realității” [idem,

p.142]. Datorită acestui fapt, materialul epic al primelor două cărți desfășoară un adevărat spectacol istoric pentru cititorul de azi.

Făcând abstracție de raportul dintre *mimesis* și *diegesis*, în romanul lui Beșleagă, teatralitatea este efectul „capacității autorului de a asculta și a înțelege vocile trecutului” [155, p. 24], de a reprezenta interacțiunea lor acerbă, tensiunea dialogică și conflictele; e un efect al decorului, costumației, al limbii și al aerului de epocă. „Prozatorul ne deschide brusc cortina teatrului de la curtea domnească spre a ne ajuta să vedem mai bine culisele, sforile de care trag anumite personaje ajunse pe scena istoriei” [42, p. 4]. Arta imaginii, a concretizării abstractului, a punerii în scenă în cadrul unor structuri narativizate, face din romanele lui Beșleagă uneori adevărate spectacole existențiale ale ființei umane în dialog cu sine și cu lumea. De altfel, toate romanele lui Beșleagă sunt proiectate în dimensiunile dramaticului prin conflictele puternice, tragismul existențial, prevalența concretului, accentul asupra non- și paraverbalului etc. Mai ales ultimei cărți a lui V. Beșleagă, intitulată *Voci* (2014) și realizată exclusiv în formă de dialog, exegeza i-a evidențiat posibilitatea de „a fi jucată” în maniera *Teatrului descompus* al lui Matei Vișniec, fiind, totodată, considerată și „un bun suport pentru un scenariu cinematografic” [49, p. 4].

Acțiunea romanului *Sânge pe zăpadă* se desfășoară prin prezentarea cronologică a unui șir de evenimente din familia Costineștilor în raport cu cele două categorii sociale la intersecția cărora se află: tagma conducătorilor (familia domnească, boierimea) și tagma condușilor (răzeșii, țăranimea, haiducii, călugării). Opoziția ideologică, conflictele politice și sociale care au loc între aceste două categorii se reflectă în conștiința polemică a lui Miron Costin, un prototip al intelectualului, al omului de creație.

Fiecare capitol aduce în scenă noi eroi și acțiunea are loc în cadrul altui spațiu-timp. În centrul bogatei galerii de personaje, nu se află un erou central (cum s-ar părea, M. Costin), ci pe rând, mai mulți eroi: cap. 1 – Miron Costin, cap. 2 – Gruie, cap. 3 – Vodă, cap. 4 – Corbea; cap. 5 – Ion Țărălungă ș.a.m.d. Fiecare trece sub lumina reflectorului – naratorul omniscient și omniprezent, care oferă o viziune asupra lor atât din exterior (expresia feței, poziția corpului, mimică, gestică, vestimentație), cât și din interior (gânduri, idei, stări, temperament, caracter, mișcările conștiinței). Naratorul este un regizor, el schimbă cadrele, montează acțiunile, pune scenele în succesiuni după bunul plac: „Acum să vedem ce face Corbea, căci sosise ceasul să se adeverească ori să se surpe toate cele puse la cale de dânsul...”; „Acum să vedem ce i-a strâns pe toți laolaltă și i-a mânat la drum”. Împreună cu vocea auctorială, care creează atmosfera timpului printr-o frază „așezată, plină de pastă epică densă și colorată” [44, p. 295], cititorul imaginează istoria, trăiește situațiile, intră în interacțiune cu vocile ei.

Primul element al teatralității romanului este cronotopul bine determinat. Anturajul în care se desfășoară scenele este prezentat în detalii, dar cu maximă economie de atribute. Exact ca în

indiciile regizorale, viziunea spațială a romanului istoric se constituie din șiruri obiecte de decor. Imaginea spațiului se creează prin acumulare, iar sinteza ei cu aspectele temporalității stau la baza imaginii lumii artistice. Spațiul este prezentat după aceeași lege a observării, a înregistrării elementelor concrete, spre deosebire de spațiul conștiinței, cel al interacțiunii dialogice, căruia vocea auctorială îi oferă o amplă abordare analitică.

Naratorul, după cum am precizat, se vădește destul de generos la enumerarea obiectelor în spațiu și foarte econom la prezentarea proprietăților, trăsăturilor acestora. Astfel, asemeni didascaliei funcționale, descrierile de interior se limitează la o trecere în revistă a încăperilor, inclusă între paranteze: „Nu mai apucară s-o ducă în iatacul ei (casa, cum intrai, avea o tindă largă, în dreapta, o odaie încăpătoare pentru oaspeți, drept înaintea – o trecere, de la care în dreapta și în stânga – o altă tindă, îngustă, în lungul căreia se înșirau tot alte iatacuri, ale băieților și fetelor și ale slugilor în casă; iatacul stăpânei era lângă odaia mare, legat de aceasta printr-o ușă)...”. Naratorul descrie anturajul după orientarea în spațiu: stânga-dreapta, nu se pierde în detalii, viziunea spațiului interior este elementară. Expozițiunea nu depășește capacitatea de reprezentare a cititorului.

La fel de elementare sunt și descrierile de exterior, chiar și cele de natură. Iată, de exemplu, o imagine a cadrului natural: „Ion Țărălungă se băgase în grădina Tarsiței: meri, peri, pruni, tufe de pomușoare de tot felul, straturi de flori, unele scuturate de acum, altele încă înflorite... Mai încolo se aflau față în față două lavițe de lemn, cu spetează, iar între ele așternut năsip galben, mărunț. Sub un copac cu frunza verde, lucitoare, stătea un pat împletit din nuiiele subțiri, galbene și un jilț la fel...”. Toate aceste elemente sunt niște indici ai scenității, ai cronotopiei, care asigură cititorului trecerea exactă de la text la reprezentarea imaginii. În comparație cu romanul istoric sadovenian, unde natura participă la acțiune, ea trăiește aceleași ritmuri interioare în care evoluează spiritul eroului, intensifică punctul culminant, amplifică atmosfera, în epica lui Beșleagă, natura este un spațiu al meditației (pentru Costin), sau un cadru al interacțiunii (pentru ceilalți eroi). Iată de ce, natura sadoveniană este pastelată, iar a lui Beșleagă este scenică. De fapt, deosebirea dintre aceste două percepții vine din două modalități de a concepe spațialitatea fundamental opuse: la Sadoveanu expansiunea lumii este direcționată spre exterior (de la spiritul individual al eroului-arhetip la cel al neamului, poporului, meleagului, timpului, istoriei), iar la Beșleagă, invers – spre interior.

Imaginea spațiului deschis se formează sincretic. Anturajul pare o expoziție vie: „Iată o dugheană cu lumânări și iconițe... alături – o tejghea cu mergele, cercei, bolduri și tot felul de podoabe pentru muieri... țesături de postav, de urșic, de mătăasă... șepci, pălării, fesuri... tutunuri fel de fel... cafele... iar jos, în pivnițe adânci, cârciumarii își vând băuturile: vin, rachiu, horilcă... Din fundul pământului se aud cântece... Iată un chefliu. În urma lui veni un Țigan cu scripca și alături, un copil ca de vreo zece ani, bătând într-o tobă cu zuruiele...”. Imaginea devine dinamică prin sinteza vizualului cu auditivul. Densitatea și varietatea mărfurilor de iarmaroc este completată de forfota

comunității. În romanul lui Beșleagă, spațiul nu este viu de la sine, el capătă viață prin interacțiunea vocilor, a actanților.

Spațiile deschise (grădina, târgul, ulița) favorizează timpul întâlnirii între eroi, structuri cronotopice în care se conturează imaginea omului și societății. Amestecul claselor sociale, eterogenitatea umană în cadrul spațial ne este oferită de imaginea teatrală a uliței de târg, foarte fin și plastic realizată: „Cum ieși din uliță se pomeni într-un șuvoi de norod și dobitoace: călăreți, trăsură, slugi urmându-și stăpânii, fie spre curtea domnească, fie de la curte... o îmbulzeală și o glogozeală, parcă pornise târgul din loc – toți se duceau încotrova, numai că nimeni nu știa unde anume, fieștecare croindu-și drum după cum îl tăia capul. Sub bârnele așternute-n curmeziș, roase și tocite, printre crăpături, se zăreau băltoace murdare – din ploi, din scursurile de prin curțile caselor – unde fojgăiau viermi, broaște și alte vietăți...”. Pentru masa pestriță, ulița mare devine îngustă. Spațiul este arhiplin de viață, de mișcare, lumea mare fiind doar un strat existențial, sub care coabitează lumea minusculă. Linia verticală de reprezentare a lumii, de sus în jos, reprezintă o viziune asupra mediocrității sociale, a deșertăciunii preocupărilor cotidiene.

Dacă ulița de târg este un topos al interacțiunilor în cadrul comunității/ maselor, atunci itinerarul îndelungat, călătoria, drumul are o importanță aparte în viața particulară a fiecărui erou. Este remarcabilă, în primul rând, imaginea actului deplasării realizată prin strategii cinematografice, din diferite unghiuri: „Se ținea un șir lung, cea după cea, botul istui cal la coada celui dinainte, așa că, de te-ai fi uitat din față, ai fi zis că-i un călăreț singur, iară de undeva de la o parte – că-i oaste...”. Multiperspectivismul antrenează receptorul în dinamica textului. De remarcat însă și încărcătura de semnificații ontice a cronotopului drumului în roman (comparativ cu „drumul” în poemul tragic, sau în *Zbor frânt*). Multe din întâmplările cruciale au loc pe drum. De exemplu, pe drum se îmbolnăvește Ilinca, dispare Grue, este prins Corbea, au loc întâlniri și despărțiri, fugi și urmări, pierderi și câștiguri. Drumul semnifică trecerea individului peste o serie de obstacole, de hotare între diferite realități, trecerea graniței dintre *eu* și *tu*, sau *eu* și *altul*.

Drumul nu presupune investigare spațială, cucerire sau, așa ca în proza sadoveniană și ca în basmele populare românești, motiv al cunoașterii lumii, al formării personalității, al inițierii. La Beșleagă în drum au loc întâlniri, coincidențe, coliziuni, intrigi care schimbă cursul evenimentelor și induc spre un deznodământ imprevizibil. Drumul este și un cronotop al interacțiunii: „Beizadeaua săltă în șa – nu se aștepta să întâlnească în drum pe feciorul Chilinei. Vru să dea cu biciul și să pornească mai departe, dar se gândi că nu poate să lese treaba așa, nelămurită: de unde în astă trăsură mănăstirească?”. Drumul ca loc de întâlnire este un element specific al conceptului antic de *theatron*.

La Vladimir Beșleagă însă drumul are semnificație nu numai pentru actul interacțiunii umane și pentru conștientizarea sinelui prin prisma alterității. Mult mai mult: drumul este cronotopul lui

homo rationalis. În *Zbor frânt*, drumul este un conector între aici și acolo, între prezent și trecut, în *Viața și moartea nefericitului Filimon...* cel mai important cronotop este anevoioasa „cale” a cunoașterii de sine. Nici în romanul istoric evoluția în spațiu-timp nu înseamnă doar o deplasare fizică din punctul A în punctul B, ci mai degrabă o evoluție interioară, a sentimentelor și gândurilor, o mișcare a ființei.

Spre deosebire de ceilalți eroi ai romanului, pentru Miron Costin drumul este un spațiu-timp psihologic, al meditării, al reflecției: „O luaseră în susul Siretului, de-a lungul malului presărat cu nisip și pietriș (...) Când se văzu rupt cu gândul de cele griji și trebi, ce-l ținuseră în prinsoarea lor zilele din urmă, Miron simți o plăcută ușurare (...) acum apucă a face lungă cale – acum năzuia să ajungă cât mai degrabă la Roman!... să facă un ocol pe-acasă, pe la Bărboși... după aceea va porni mai departe, și iată că-l năvăliră alte gânduri, alte griji, acum din față”. Înlocuirea drumului ca evoluție afectivă și reflexivă cu drumul ca topos al interacțiunii este marcată textual prin trecerea de la *telling* la *showing*. Constituind un parcurs al cugetului și al spiritului, dar și o metodă de cunoaștere a eului prin *alter*, drumul devine o matrice spațio-temporală în care se construiește imaginea artistică a omului în roman.

Drumul oferă prilej personajului (și cititorului) de a admira lumea. Astfel, descrierea satului, destul de rar întâlnită în cuprinsul voluminosului roman, se realizează tot după ordinea observării din drum a anturajului: „După vreo jumătate de ceas radvanul mergea pe iezătura heleșteului de sus, cu sălcii desfrunzite plecate peste sleită (mai la vale luceau alte două iazuri, mai mici). În față, mai în dreapta, se așternea satul, vreo patruzeci-cinzeci de căsuțe cu acoperișuri țuguiate de paie, împrejmuite cu garduri de nuiete (de aici se vedea doar o parte, celelalte se aciuaseră peste culme, peste povârnișul unei râpi lutoase), între ele vreo câteva mai arătoase, cu acoperiș de șindrilă – cea a vornicului, a preotului și a crâșmarului, iar sus, sub deal, bisericuța...”. Deci, și descrierea localității nu este decât o simplă enumerare, conform orientării spațiale – de la dreapta spre stânga, de sus în jos, sau invers.

Coeziunea internă a textului se realizează subtil. Dimensiunea temporală certă (sfârșitul secolului al XVII-lea) e corelațională cu spațialitatea concret-istorică. Temporalitatea în romanul istoric presupune raportul dintre trei dimensiuni al sale: timpul epocii, timpul eroilor și cel al naratorului, ultimele două fiind „oglină” celui dintâi. La Beșleagă raportul acesta este inversat: timpul istoric și cel al naratorului, accentuând derularea timpului interior al protagonistului.

Ca și timpul, particularitățile spațiului reprezintă, la nivelul subtextului, matrici temperamentale pentru personajele exponențiale ale romanului. În cadrul unui cronotop cert „îi întâlnim pe răzeșul Ion Țărălungă din ținutul Orheiului, pe călugărul Nicodim de la Căpriană, pe tânărul Gruie de sus de la Cernăuți, pe haiducul Corbea și ceata lui din părțile Fălciului, pe boierul Șendrea din împrejurimile Focșanilor, survin apoi evenimentele din jurul cetății Suceava, Hotin,

Cămenița și satele din Țara de sus, și bineînțeles, moșia Costineștilor – Bărboși, plus cetatea de scaun – târgul Ieșilor și stărostia de la Putna, cu toată forfota de dregători, negustori, clerici și milogi” [17, p. 265]. Într-o oarecare măsură, spațiul definește lumea interioară a personajului. Corbea, de exemplu, este haiducul codrilor, sălbăticia și caracterul rebel fiindu-i trăsăturile care-l disting de ceilalți eroi. Țărălungă este țărănul mucalit, tipic orheian, răzvrătit de nedreptățile conducerii și pornit a-și căuta dreptatea. E mult de vorbit și despre amprenta spațială a personajelor din mediul străin, neromânesc (Panaiotache, Lațcarache, Pater Benedict ș.a.). Specificitatea acestui spațiu-timp își lasă marca asupra personalității lor, asupra felului de vorbi și de a gândi.

Pe de altă parte, în cheia convenției dramaturgice, personajele sunt portretizate pornind de la aspectul exterior și accentuând piesele vestimentare: „Într-un contăș albastru îmblănit, purtând o căciulă rotundă de sobol cu fundul de urșic, cu fața împodobită de o frumoasă barbă albă cum e neaua, rotunjită pe piept, mustăți lungi căzând pe din părți pe ea, nasul drept, cu nările potrivit de largi, cu ochii vii lucitori, în care sălășluiau îngemănate înțelepciunea și zeflemeaua, amândouă rod al cunoașterii adânci a vieții omenești, logofătul ședea plecat înainte...”. Naratorul descrie personajul de la exterior spre interior, de la veșminte la expresia feței, ținută, la trăsăturile morale. De altfel, la conturarea aspectului exterior al personajului, elementele vestimentare sunt nelipsite de fiecare dată: (Ion Țărălungă) „Era un bărbat între două vârste, cu barba neagră, încă, retezată scurt, în cămașă albăstrie de bumbac și cu nădragii băgați în turecile ciubotelor”; (Nastasia) „Și tare frumușică mai era – pielița obrazului albă, obrăjorii rumeni, buzile roșii foc, iar năframa de boranjic ce-i cădea pe chip o făcea și mai plină de farmec, de vrajă”. Costumația este un atribut esențial în reprezentarea teatrului social, dar și a celui politic (lupta slugilor lui Velișco, „verzii”, cu slugile lui Lupu, „roșiii”).

Imaginea fețelor bisericesti în romanul istoric, ia o formă parodică. Spre exemplu, atunci când în gura călugărului Costaiche-Ghelasie răsună replica profanatoare: „Băutura este ce este – toate celelalte sunt deșertăciuni... așa zice și Sfânta Scriptură: deșertarea deșertărilor toate sunt deșarte... numai ist potir să fie plin, că de deșertat îl deșertăm noi cât ai zice pește...”, subminează imaginea dogmatizată a întregii clase. Exponenții clerului sunt comici nu numai prin prostie, ci și prin imixtiunea limbajului popular injurios cu terminologia bisericească: „Piei din ochii mei, gadină! Strigă fără de sine sfinția sa. La rânit omăt!... Că mi te-a întins la aghioase... Al-dată nu mai vezi tu satul mâne-ta duminica... Să-mi vii închevăluit hojma... Amin și-un praj verde!”. Revolta părintelui Nicodim este plină de haz și de necaz: „Pân-aici a fost! Mă duc și-i spun preosfinției sale că-mi scot mantaua și mă... cela-n slujbă. Să-și găsească pe altul să-l argățească. Pentru mine-i destul – vreau să-mi grijesc sufletul... aici m-o ajuns...”. Limbajul religios este asociat cu injuria, acest procedeu servește drept resursă a comicului la Creangă, dar și metodă de satirizare. Și în *Cumplita vreme*

limbajul preoțesc, dar și modul de gândi și de a se comporta al fețelor bisericești demască falsele pretenții de sacralitate ale clasei clericale.

Modul în care personajele se autodefinesc prin fapte și vorbe, este apropiat, poate chiar identic ca stil, cu modul în care sunt caracterizați de către narator. Naratorul demiurgic aduce în fața receptorului eroii în deplina lor specificitate, adoptând însuși limbajul epocii. Însă el expune evenimentele textualizate de la distanța timpurilor, mizând pe demascare prin lungi pasaje explicative, prin ironie și sarcasm. Personajele care intră în scenă sunt prezentate din exterior și din interior și sunt comentate cu o substanțială doză de subiectivism, atunci când ies. Scena niciodată nu rămâne pustie, când eroii se retrag, rămâne vocea naratorului, ecourile reprezentării consumate căpătând alte rezonanțe în monologul interior dialogat al acestuia. Astfel, sub artificul reprezentației și sub măștile eroilor, este pus în scenă dramaticul spectacol existențial al omului în discernerea esenței de aparențe.

Dacă în transfigurarea universului exterior, Beșleagă a putut realiza, prin procedeul teatralizării, o imagine artistică veridică și antrenantă pentru cititor, apoi în constructul spațiului și timpului interior al personajului central, anacronismele se fac simțite. Beșleagă era conștient de faptul că „libertatea de a improviza acțiuni și trăsături ale figurilor istorice este limitată la „zonele întunecate” ale istoriei, adică acele aspecte despre care versiunea „oficială” nu are nimic de raportat. În interiorul acestor „zone întunecate” i se îngăduie autorului de romane istorice o oarecare libertate” [109, p.140]. Profitând de această posibilitate, romancierul pune în „gura” protagonistului și a naratorului anumite idei care îi aparțin și care par improprie unui gânditor al secolului al XVI-lea. Acest fapt explică și natura contradictorie a naratorului, care vorbește în limbajul eroilor de parcă ar fi din aceeași plămădă cu ei, dar gândește ca un exponent al contemporaneității autorului. În raport cu Miron Costin și cu lumea lui intimă, naratorul este empatic și, de aceea, e și patetic, nostalgic, meditativ. În acest mod, majoritatea pasajelor în care apare figura lui Miron, epicul analitic își intră în drept, caracterul reflecțiilor vocii naratoriale, sau meditațiilor eroului fiind de cel mai acut dramatism.

Miron are nostalgia trecerii ireversibile a timpului și a inutilității ființei sale în marele mecanism istoric („Se trezise, poate, acel simțământ al zădărniceii și deșertăciunii vieții ce-l urmărea de când se ținea minte pe lume...”). Cugetările lui asupra sensului vieții, asupra perisabilității omului îl pun în contradicție cu sine: „Astăzi iată-mă bătrân, împins către marginea vieții, uitat de lume... din nimic ce-am fost, am suit dregătoriile țării, iar într-o noapte am fost căzut la treapta de jos... Oh, oh, oh, nestătătoare lucrurile lumii. Cum se amăgește omul singur pe sine...”. Iar analiza propriului trecut îi produce multe regrete și remușcări, vocea sa interioară reproșându-i deciziile: „Au știut-ai, logofete, ce om a fost acela? Pentru care pricini s-au făcut tâlhar? Au nu se cuvenea fie îndreptat și întors pe calea cea bună? Cu ce drept i-ai ridicat viața?...”. În conștiința lui

Costin se dă o luptă cu sine, o luptă pe care eroul simte cum o pierde. Tragismul propriului destin este amplificat de tragismul destinului țării, al momentului istoric nefast.

Pentru autenticitatea imaginii lumii interioare a cronicarului, discursul narativ stabilește relații intertextuale cu scrierile lui istorice. Citatele preluate din letopisețe constituie un „mesaj în interiorul altui mesaj” [95, p.56], textele având emițători diferiți (Miron, naratorul). Se folosește „citatul polemic”, transformat în subiect polemic, sau în argument adus în sprijinul ideilor patriotice ale eroului (pe care naratorul le accentuează în nenumărate rânduri în text) și necesității de a consemna istoria neamului: „A lăsa iarăși nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o samă de scriitori este inimii durere”.

Figura lui Miron Costin presupune o conștiință metafizică. Conflictul său este declanșat de trei raporturi ontologice fundamentale: omul și destinul, omul și timpul, omul și oamenii. Tensiunile interioare apar și ca efect al contemplației îndelungate asupra problemelor. Acestea creează impresia lipsei unei intrigi adevărate, unice, puternice și modificatoare de destine, așa cum are loc în speciile istorice vaste precum e romanul. Totuși, la Beșleagă reflecțiile nu sunt univoce, ci polemice, ele invită cititorul la discuția trecutului neamului, întărindu-i „sentimentul că există istorie, că această istorie este un proces neîntrerupt de transformări și, că în sfârșit, această istorie intervine nemijlocit în viața oricărui individ” [105, p. 28].

Atmosfera tensionată și sobrietatea momentelor în care Miron Costin își contemplează existența, este descărcată prin jocul perspectivelor: introducerea viziunii Aniței (cea mai mică fiică a lui Miron) asupra faptului, și a soției lui – Ilinca. Felul în care Anița înțelege „lupta cu gândurile” a tatălui său, este comic: „Și de atunci prinse a i se năzări plin de gânduri iatacul părintelui, și gândurile acelea erau ca niște lighioane firoase: bouri cu coarne lungi și ascuțite, lei cu coamă până-n pământ și lupi cu colți lucitori, porci de pădure cuprinși de turbăciune, ba chiar și cai cu un corn în frunte și fili cât casa de mare, cu trompe ridicând oameni, cum auzise în istoriile pline de groază din cărțile fraților mai mari... Le mărturisi surorilor, într-o seară, când se băgară sub iorganul lor mare, dar Ileana o răsă și-i părea rău că i-a spus... și plânse în taină: tata se luptă, iar ele râd!”. Caricaturile imaginate de copilă și atitudinea ironică a naratorului față de punctul ei de vedere apropie scena de teatrul burlesc.

De altfel, nu atât descrierile directe sau aluziile făcute de narator definesc în profunzime ființa unor personaje, cât modul în care apreciază personalitatea lui Costin. Aceasta este o strategie a autorului modernist. Perspectiva jupânesei Ilinca asupra lungilor meditații ale lui Costin, nu face decât să-i accentueze trăsătura ei materialistă și rolul motoriu în mecanismul gospodăriei: „Cu datoriile se războiește boierul. Rода anului slabă... dările mari... cum vom scăpa de datorii și datornici?”. Punctul de vedere al Ilincăi, contradictoriu viziunii lui Costin, este că scrisul nu are nici un sens: „Se văzu Miron dincolo, în scaun, cu mormane de hârtii în față. Și-și auzi glasul: „Nu, nu

sunt o deșartă mângâiere, ca atâtea altele!”. Dar jupâneasa îl certă: „De te-ai îndeletnici, domnia ta, cu treburile gospodăriei, cât ostenești la hârtii, poate am sălta din lipsuri și nevoi”. Nici nu încearcă a deschide – prea îl lovise vorba Ilincăi. Se rupse mânios: „Tot la averi să se gândească omul? Pământuri, sate, dobitoace, semănături... Dar datoria cea mare: față de neam și țară? Cine să se îngrijească de ea? Domnii? Ei vin și se duc...”. Costin și soția sa reprezintă cele două tendințe divergente ale ființei umane: către spiritual și către material.

Vocația scrisului îl îndepărtează nu numai de soție, dar și de accesul la pătura socială cea mai înaltă. Iată și perspectiva domnitorului asupra intelectualilor: „Vai de voi, cărturarilor! În loc să învățați a mânuși sabia, v-ați dat cu toții la mângâieli!”. Și Miron Costin manifestă o atitudine ostilă față de ignoranța inșilor de la domnia țării: „Astăzi nici un domn nu poate ține mult stăpânia fără să știe carte. Astăzi altfel umblă lucrurile... Dar în Țara noastră a Moldovei... cei învățați ținute departe, iar prefăcuții și lingușitorii în dregătorii mari puși sunt”. Aceste atitudini ostile creează o tensiune între Miron și Vodă, dincolo de măștile de prietenie (și preafericită încuscrire) pe care le afișează unul în prezența celuilalt. De fapt, aici se conturează elementul subversiv al romanului istoric: raportul dificil al omului de creație cu oficialitățile și cu societatea.

Tensiunile dialogice dintre Costin și Vodă sunt manifestate și prin dialog direct, dar cel mai acut – în conștiință. Relația lui Miron cu domnitorul nu este nicăieri redată mai concret decât în dialogul dintre vocile lor, pe care naratorul îl transpune la modul potențial, presupunându-l din schimburile de priviri și anticipându-l: „Dându-și sama că Miron logofătul i-a prins privirea aprigă asupra-i, Vodă simți zvâcnindu-i în piept: (...) Cum vine asta, cuscre dragă? Pe de o parte te rogi să te slobozesc din stărostie... ziceai aseară: dis-de-dimineată în zori purced îndărăt la satul meu... iar pe de alta, rămâi în Iași și stai în divan. Nu cumva ți-ai adus aminte cele vremi când ședeai lângă scaunul domnesc și hotărai trebile țării, pe când eu ședeam acolo, în fund, ori nici pe acolo nu eram?” Miron în gândul lui, ca și cum dând lămuriri lui Vodă: „Să-mi fie cu iertare, Măria ta, dar n-am avut de gând să vin la ist divan... m-am dus la Ramandi vornicul. Vroiam să-mi mai văd feciorii, dar iaca nu se află aice...” Și Vodă, parcă auzindu-i „spusa”, drept răspuns: „Au nu ești mulțumit, logofete, că ți-am boierit feciorii??? Iar pe unul mi l-am ales ginere? Vrei mai mult de la mine? Să nu uiți că fratele domniei tale, care de la o vreme îmi stă ca un pai în ochi, îl țin în dregătorie...” Miron „Cât despre frate-meu, să nu mai pomenim. A fost alături de Măria ta și te-a slujit cu credință...” Vodă: „Să nu răscolim, logofete, cele vremi trecute... că dacă ne întoarcem îndărăt, vom găsi între noi destule pietroaie care ne-au despărțit și tâmplări care ne-au învrăjbit”. De observat că în romanul istoric (ca și celelalte, de fapt) dialogul dintre eroi se desfășoară pe două planuri: cel interior, tacit și cel verbalizat, exprimat. Eroii gândesc multe, dar vorbesc puține, polemicile interioare fiind mai aprinse decât cele exprimate. Aceasta e o strategie pe care Beșleagă o folosește în toate romanele sale. Dar în romanul istoric utilizarea ei pare oarecum nemotivată, or

stilul balzacian mizează pe conflicte și interacțiuni frontale, reale, nicidecum fictive – proiectate în conștiința eroilor, lumea interioară fiind domeniul romanului proustian.

În pofida activității extrem de bogate ca diplomat, om politic, cronicar, în roman Miron Costin nu este un erou în primul sens al cuvântului, ci este o conștiință reflexivă, fiecare apariție a lui fiind un pretext pentru meditații și lungi analize, reflecții intime, sociale, politice etc. Costin interacționează puțin cu lumea din jur și practic nu acționează în roman. Iată de ce, în comparație cu ceilalți eroi (domnitorul, Țărălungă, Corbea, Gruie), el a fost declarat în exegeză ca fiind „mai puțin realizat ca personaj artistic” [59, p. 8]. În plus, pare a nu fi specific romanului istoric ca gen, este procedeul analizei psihologice la care este supus eroul. Spre deosebire de creatorul romanului istoric românesc, Beșleagă își alege drept protagonist un intelectual, și, respectiv, naratorul textului urmărește cu atenție manifestările lui intelectuale, dialogul interior al personajului cu lumea, ideile individualizate intrând în contradicții cu alte voci. Iar la Sadoveanu, „ideile nu sunt ale indivizilor și nu intră în dezbatere; ele sunt „deasupra” [117, p. 49]. În termenii lui Ibrăileanu, Sadoveanu ne oferă un roman istoric de creație, iar Beșleagă (luând în considerație mai ales predilecția sa pentru narațiunea la persoana I și eroii introvertiți) – un roman de analiză. Spectacolul istoric la Beșleagă este prezentat nu numai prin derularea unor fapte și evenimente, ci și prin reflectarea lor în interioritatea protagonistului. În critică acest fenomen este tratat drept încercare de „a moderniza” specia istorică, de a o scoate din canon.

Imaginea omului este profilată în figura lui Costin, iar a lumii în societatea timpurilor în care a trăit. Raportul om-societate este reflectat în raportul intelectualului cu puterea oficială și cu familia sa. Imaginea societății se conturează pe două planuri: al boierilor și al prostimii. În reprezentările naratoriale însă mai nuanțat este teatrul politic al vremii. În divan boierii își schimbă măștile în funcție de contexte. Funcțiile politice sunt împărțite după competențele actoricești. Fățarnicia boierilor e prezentată abil de către narator prin accentuarea mimicilor, gesturilor și grimaselor: „Așa dar, acest negustor de vază fusese jefuit, prădat. Vodă se uită către boieri să vadă cum au primit astă întorsătură neașteptată: Vasile Costache arăta îngrijorat, avea pe semne anumite bănuieli (pe când era în viață tatăl lui, el și cu frații lui se înfruptau uneori din mărfurile negustorilor în trecere prin Țara de Jos; de când au ajuns în dregătorii, au părăsit treaba asta, dar se vede că n-au lepădat-o acei voinici de care se foloseau într-ascuns). Iordachi vistiernicul, straniu lucru, se arăta mulțumit de întâmplare și nici nu ascundea; pe când Lupu Bogdan era descumpănit, mintea însă îi lucra cu înfrigurare spre a desluși purtarea greului. Când negustorul armean grăi unde anume fusese lovit de hoți – mai sus de Focșani – și arăta petecul de hârtie, pe care-și însemnase averea jefuită, pricepu ce ascunde zâmbetul hâtru al lui Ruset.” Personajele joacă teatru unul în fața altuia. Chiar și în relații apropiate sinceritate nu există. Teatrul politic se realizează în tăcere, în mișcarea grimaselor și în dialogurile interioare.

În perspectiva domnitorului, toți boierii sunt lipsiți de onestitate, de aceea el mereu le pune demnitatea la încercare, bătându-și apoi joc de ei: „Vodă se căută în barbă: „Aiștea sunt boierii de la Moldova noastră: schimbători, zavistnici, bârfitori, lesne aplecați la vânzări de frate”. Întreabă:

–Apoi că-i cinste mare pentru domnia sa să meargă la Împărăție. De aici și bucuria, cred...

Ochii lui Iordache străluciră – un foc viclean se aprinse în ei. Aici năzuise să ajungă. Aici a vrut să-l ducă pe vodă. Acu îi acu! Zise:

–Adevărat, mare cinste i-ai dat vornicului. Dar domnia sa pune la cale răutăți împotriva Măriei tale...”

Lupta dintre boieri nu se limitează doar la iscodiri, intrigi, uneltiri, pâri, minciuni. Situația e mult mai degradată. Până și slugile boierilor se dușmănesc de moarte. Un adevărat spectacol grotesc este încăierarea între slujnicii lui Velicico și Lupu Bogdan, la care spectator/ martor și „arbitru” este Ion Țarălungă: „La înturlocarea drumurilor cetele se ciocnesc, se învălmășesc și începe ciomăgeala. Țipete, răcnete, văicăreli... Unii călări, alții pe jos, ba se mai ivesc și câteva căruțe. (...) Unii în haine roșii, alții în haine verzi, lăcuste și cărăbuși. (...)

–Apucă-l! Dă-i! țipă Ion. Pune-l la pământ!

Cel roșu îl saltă pe cel verde, dar numai de-o palmă, căci tot atunci i se frâng picioarele și cade cu tobultocul peste dânsul. Și-i prăpădește din ochi (...). Alții doi, de-a călare, se apucaseră unul pe altul cu niște cârlige și năzuiau a se doborî de pe cal cel roșu pe cel verde, cel verde pe cel roșu”. Costumația celor două grupuri adverse de slugi boierești sporește efectul vizual al conflictului. Masa eterogenă, minoră, naivă, dar îngâmfată a populației conduse de boieri falși și corupți, alcătuiește lumea în care Miron Costin se luptă pentru idealuri.

Astfel, prin reprezentarea istoricității existenței umane ca devenire continuă, autorul a realizat scopul său primordial – de a pune față în față trecutul și prezentul ca momente istorice pe cât de contrastante, pe atâta de similare și de a demonstra că „Miron Costin se ridică asupra veacului lui, devenind om al timpurilor moderne, al secolului nostru dominat de uriașe forțe contradictorii...” [18, p. 87]. Beșleagă face o paralelă între „atunci” și „acum”: „Pe la mijlocul anilor ’70 mă surprind la cronicari. Se trezi în mine durerea ce rămase să zacă adânc, din tinerețe: Miron Costin omorât în iarna lui 1691 din porunca domnitorului Constantin Cantemir, Vodă Cantemir, om fără știință de carte, și Costin, cel mai înzestrat bărbat al Moldovei. De ce fui atât de lovit în suflet? Răspund acum: de aceea că în realitatea concretă de atunci, a noastră, a moldovenilor, ceea ce se întâmplase în acel secol XVII, se repetă” [15, p. 4]. Și prin această paralelă subtextualizează o serie de probleme legate de politica totalitară, cărora exegeza nu le dă nicio atenție. În cazul romanului istoric al lui Beșleagă, se adeverește concepția lui Barthes despre nexurile societății (ca „oglinză” a unui moment istoric concret) și romanului: „societatea este cea care impune Romanul, adică un complex de semne, ca transcendență și ca Istorie a unei durate” [9, p. 60]. Raportul dintre „atunci”

și „acum” accentuează ideea incapacității neamului de a ieși, pe parcursul mai multor secole, din circuitul unei existențe viciate.

În concluzie, în romanul istoric, viziunea *lunii ca teatru* se formează prin jocul măștilor, al costumelor, al aparențelor și esențelor. Prin interferența trecutului și prezentului, prin implicarea polemică a instanțelor textuale, prin raportul specific dintre autor-narator, autor-personaj și autor-cititor, romanul capătă dimensiunile unui *teatrum mundi* basarabean, în scenă fiind atrase figuri, situații și probleme socio-culturale și politice ale tuturor timpurilor. Cititorul asistă la procesul de teatralizare a istoriei, cunoscând nu numai ce se întâmplă în scenă și în culise, ci și în mintea vocii regizorale. Pe de o parte, el este un spectator al istoriei naționale concretizate în scene din teatrul cultural, politic, social. Pe de altă parte, cititorul interceptează polemica vocilor istoriei, implicând, prin propria voce, viziunile contemporaneității.

2.3. Esența eternului uman (dualitatea ființei și dialogul opozițiilor)

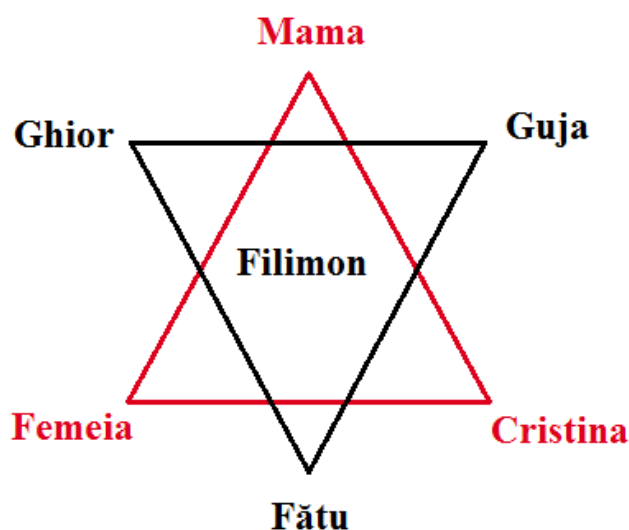
Determinarea esenței ființiale a personajelor prin prisma dualității opoziționale a lumii interioare prezintă interes nu numai pentru că relevă raportul dialogic al unor extreme contradictorii eterne, care coexistă în *coincidentia oppositorum* (M. Eliade), dar și fiindcă dezvăluie o nouă modalitate artistică de reprezentare a imaginii omului în literatură. În cadrul sistemului ideatic al romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, dualitatea ființei este exprimată înainte de toate în dihotomia ontologică *viață-moarte* și apoi în cea epistemologică – *cunoaștere-noncunoaștere* (ambele anunțate în titlul operei).

Lumea romanului, ca și structura conștiinței protagonistului, este duală. Dualismul însă este de natură contradictorie. În conținutul lor intim, fiecare element este interior opus sieși, pornind de la microsistemele gândirii, până la macrosistemul lumii exterioare, a universului. Acest construct al lumii și al ființei umane poate fi analizat pornind de la elementele fundamentale ale existenței. De exemplu, de la raportul dialogal masculin-feminin.

În diverse perioade istorice termenii *masculin* și *feminin* au avut un conținut semantic diferit, care a evoluat odată cu schimbările de ordin cultural, social, politic pe plan mondial. Cu toate acestea, în tradiția Extremului Orient, ei păstrează o semnificație fixată în timp, în cadrul dualității cosmice „yin” și „yang”, în care femininul e asociat cu polul nord, interiorul, inconștientul, pasivitatea, întunericul, negativul, iar masculinul – cu polul sud, exteriorul, conștientul, activitatea, lumina, pozitivul. Mitologia românească unește aceste antinomii în natura masculină, dedublată în zeii gemelari Fârtatul și Nefârtatul, care în credința creștină sunt Dumnezeu și Satan. Chiar dacă această opoziție arhetipală exclude principiul feminin, elementele ei oricum îl conțin prin semnificația malefică vs benefică. În literatura română femininul, ca și masculinul, reprezintă în

diverse ipostaze și binele, și răul. În poveștile lui Creangă, spre exemplu, femininul matern este preponderent malefic, e o formă a autorității tiranice. În romane – invers – femininul are conotații mai mult pozitive. Pe lângă aceste modalități maniheiste de reprezentare a femininului și masculinului, într-un spațiu literar intermediar, termenii respectivi se relativizează în raport cu dualitatea bine-rău/ pozitiv-negativ. Mai exact, individul uman, reprezentant al oricărui gen, presupune o proporție a celor două entități (numite de C. Jung „animus” și „anima”). Femininul și masculinul se întâlnesc în interiorul aceluiași eu, aflându-se într-o continuă interacțiune. În lumea romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* acest raport dialogic stă la baza cunoașterii „universului mic” și a integrării lui în „universul mare”.

Prin prisma celor menționate, sistemul de personaje al poemului tragic se polarizează în două categorii simbolice contradictorii. Caracterele opoziționale (care în loc să-și păstreze complementaritatea armonioasă, se contractă într-o luptă infernală) cauzează ruperea echilibrului lumii: a universului interior și a universului exterior. Atât în conștiința eroilor, cât și în relațiile dintre ei se resimte o tensiune permanentă, o energie negativă care le determină atitudinile și manifestările. Eroul central se află în mijlocul a două trinități antitetice, care ar putea fi reprezentate grafic prin două triunghiuri relaționale – al masculinității și al feminității:



Triunghiul masculinității este cel al puterii dominante, al subjugării, al dezindividualizării și descendenței. Cele trei puteri masculine manifestă interese acaparatoare și forță opresivă față de Filimon: Fătu vrea să-l „înfrângă”, Guja să-i fure „aurul” moștenit de la bunel, iar Ghior să i-o ia pe Cristina. Forțele masculine îi provoacă lui Filimon suferințe fizice și spirituale. De fapt, ele tind să-l deposeze pe Filimon de cunoaștere, de identitate, de valori, coborându-l în labirintul infernal al golului de sine (lumea lui Fătu – extremitatea de jos).

Dar există și triunghiul salvator al feminității. Cele trei forme feminine presupun trei dimensiuni de ascendență: femeia (prin dragostea fizică), sora Cristina (prin dragostea spirituală) și

mama (prin dragostea divină, absolută). Fiecare are un anumit grad de apropiere de ființa lui Filimon, determinând puterea de atracție dintre ei. Mama se află la extremitatea de sus. Cu cât Filimon se apropie mai mult de ea, adică, de principiul binelui, cu atât mai departe este de principiul răului, aflat la polul opus. În roman mama și tata sunt mărci ale polarității lumii. Fătu (numele înlocuiește statutul) și mama (statutul înlocuiește numele) sunt părinții prolifici (au născut gemeni), care dictează principiile de funcționare a lumii pe care au creat-o. Lupta opoziției dintre ei continuă în interiorul lui Filimon și al Cristinei, progeniturile ambilor. Dinamica raporturilor dintre ei formează ciclul existențial, mobilizat de contradicția permanentă dintre bine și rău, pozitiv și negativ, material și spiritual etc.

Pe de altă parte, raportul *mamă-tată* reflectă dualitatea *cunoaștere-noncunoaștere*, acest fapt fiind relevat de întreg sistemul metaforic al romanului. Așa, de exemplu, s-ar putea explica tendința lui Filimon de „a zbura”, în opoziție cu încercarea lui Fătu de a-l trage „în jos, sub pământ, în Gura Muntelui de Piatră”: „oamenii se aruncă dintr-o parte în alta parcă s-ar legăna o iarbă deasă – ce caraghioși sunteți, măi oamenilor, nici nu vedeți că vi se cufundă picioarele în hlei și numai capetele vi se clatină, picioarele rămân veșnic înfipite locului, pe când eu... sunt liber! Am scăpat de toate, m-am desprins de pământ și zbooooo!”. Este accentuată în această secvență imaginată de erou opoziția dintre omul comun, limitat, necunoscător și omul care vede lumea „de sus”.

Prima etapă în calea autocunoașterii lui Filimon este dragostea (cunoașterea) fizică: descoperirea materială a lumii și a celuilalt (a femininului fizic). Dragostea perfectă e întruchipată de relația unui coleg de lucru cu soția lui. Imaginea acestei relații armonioase, productive (fructul iubirii este Rena), feerice, îl tulbură pe Filimon: „m-a cuprins invidia, o invidie sălbatică, și mi-am zis: de ce unii să aibă parte de fericire și alții nu? (...) am simțit atunci nu numai invidie ci și ură...”. El vrea să trăiască fericirea colegului și nu ezită să i-o ia odată cu viața. Ambiția oarbă îl dezumanizează: „lumea arunca piatra la o parte: poate-i viu, poate mai suflă! iar eu mă uitam rece, de parcă m-aș bucura că s-a surpat zidul peste el și nu peste mine, și acum femeia aceea...”. Dar tentativa dragostei forțate suferă eșec. Filimon nu se simte împlinit după ce obține femeia colegului din simplu motiv că nu o iubește cu adevărat. Atracția nu apare din necesitatea unui contact cu ea, ci din dorința/ obsesia de a simți „fericirea” bărbatului ei.

Scena unei încercări amoroase dintre ei, desfășurată (simbolic) „sus pe stâncă”, demonstrează lipsa iubirii. Au găsit împreună „Floarea Muntelui”, dar femeia a aruncat-o, afirmând: „miroase a piatră ca și inima ta!”. Pe de altă parte, femeia urcase „sus pe stâncă” din nevoia de intimitate, iar Filimon – ca să vadă lumea de sus, de la înălțime, „cât e de mare, în toate zările”. Ascensiunea în cunoaștere prin dragoste, la care aspiră inconștient Filimon se accentuează: pentru femeie dragostea reprezintă scopul, iar pentru el – calea pe care accede „sus pe stâncă”.

Neconcordanța lor conjugală este evidențiată de un șir de realități-simbol: drumul prin glod, patul de fier, Casa de Zahăr (în opoziție cu toate „casele de piatră” ale înșurăteilor) etc. Dorința puternică de a fi altul, de a trăi o viață străină, de a simți o fericire străină, are un final trist în cazul nefericitului Filimon: „Am înțeles că ea nu pe mine mă vede, nu pe mine mă soarbe din ochi, ci gândul i-e la acela care fusese îngropat de pietre, lacrimile ce-i șiroiau pe obraz pentru dânsul erau, nu de bucuria mea, am înțeles, și atunci, o putere necunoscută m-a azvârlit...”. Nici după moartea lui „acela”, Filimon nu încetează să-l invidieze. Prima etapă în realizarea spirituală Filimon o ratează. În străduința de a atinge dragostea fizică el utilizează principiile răului: invidia, ura, egoismul, crima, atunci când, de fapt, el nu are nevoie de dragoste decât ca mijloc de cunoaștere.

Rămasă singură, femeia încearcă să susțină căsnicia artificială cu Filimon, însă nu reușește. El pleacă de la „Casa de zahăr”, ea îl caută mereu. Și îl caută, evident, la sora lui. Pentru Filimon, Cristina, ca și Femeia, reprezintă o sursă de cunoaștere a lumii și a propriei ființe. Dacă Femeia îi întrușează posibilitatea de a înțelege („de sus”) lumea prin dragostea comună (*eros*), apoi Cristina simbolizează capacitatea de cunoaștere rațională, științifică (*logos*): „de ce a zis el: ți-i rupt nervul! Există în om un așa nerv? Spune-mi, Cristino...”; „Spune-mi într-adevăr, fiecare om – deodată se răsuși – tremuri ca și mine! – da, acum văd că are dreptate studentul! Voi, care știți atâtea, vă uitați la noi ca la niște dobitoace cuvântătoare și nici nu vreți să ne spuneți ce se petrece în noi, ce-i cu noi, de ajungem să ne dărmăm pe dinăuntru, simțim, dar nu știm și voi tăceți...” Filimon știe că sora lui înțelege altfel lucrurile și apelează la ea, o invocă deseori în sine.

De altfel, Cristina și Filimon își sunt și ei antagoniști: unul bărbat și altul femeie; unul întunecos, necunoscător și altul înțelept, luminos; unul deviat și altul incoruptibil. Există o veche superstiție românească referitoare la existența gemenilor, conform căreia, în timpul vieții, dacă trăiesc ambii – ei își iau norocul unu de la altul. Iar nașterea de gemeni este fatală, cauzează moartea unuia din părinți. Însă, pe de altă parte, atunci când „un frate geamăn poate fi nefast, celălalt va aduce alinare victimelor. Dacă geamănul terestru greșește ctitoria sa profană, fratele său ceresc o îndreaptă” [62, p. 8]. În poemul tragic, opoziția intelectuală dintre gemeni (ambii fiind „din același ou” al cunoașterii: luciferice și paradisiace) se explică prin insistența și reușitele lui Fătu de a-l face pe Filimon „om”. Rezultatul orbirii spirituale a lui Filimon de către „tatăl” său este golirea de sens și plasarea lui în lumea misterului, pe calea revelării adevărului absolut prin căutare, intuiție.

Substratul compozițional al romanului este foarte apropiat de mit. În toate călătoriile eroilor mitologici (Tezeu, Heracle, Orfeu, Ulise ș.a.) figurile feminine reprezintă forțe de sprijin (Circe) sau însuși scopul incursiunilor (Euridice). Pe aceeași schemă se realizează și fabula poemului tragic, cu excepția faptului că, din cauza excesului implicării masculine, feminitatea nu-și poate atinge finalitatea salvatoare. Cele două modalități de cunoaștere, realizate prin dragostea fizică și spirituală nu sunt efective și din cauza indeterminării lui Filimon, a viciului său preexistent, a inconștienței

cognitive în care se află. Gândirea în opoziții a lui Filimon, e o cale de salvare, presupunând „metoda care duce la abolirea condiției umane și inițierea într-un nou mod de a fi” [135, p. 16].

Filimon provoacă o competiție între cele două forțe feminine, actualizată, după cum vom vedea, chiar în spațiul său spiritual: „credeam că brațele mele vorbesc, dar, sigur, sunt cele două, ele vorbesc, auzi cum se ceartă? – pentru sufletul tău – dă-mi-l, stricato! auzi: de ce mi l-ai luat? – dar el a venit, el singur – l-ai ademenit, să-ți fie rușine! – și odată izbește de mâna stângă și se aude un glas țipând: nu ți-l dau, e al meu! (...) cu tine o să fie nenorocit! – tu l-ai nenorocit dintâi, – nu eu, taică-său! Tu lasă-l acum că-l doare mâna – stângă? dreaptă? Nici nu știe care...”. Și în acest caz Filimon are de descoperit un adevăr, un adevăr în sensul camilpetrescian, de certitudine. „Iar certitudinea e o problemă de conștiință. Dificultățile certitudinii sunt legate mai ales de dificultățile opțiunii în funcție de un Eu și un Tu și cu cât structura individului va fi mai complexă, adică mai antitetică, cu atât drama cunoașterii adevărului va fi mai acută” [126, p. 224]. În cazul dat, constatarea „nici nu știe care” semnifică lipsa certitudinii, a discernământului dintre bine și rău, fiindcă aceste două mâini-femei își sunt contradictorii. „*Dreapta*, reunind denumiri grupate în jurul etimonului latinesc *dexter* (și, de asemenea *rego*, *regula*, *rectus*, *directus*) induce valori de origine morală cum sunt dibăcia, rectitudinea, onoarea, sinceritatea. Largi semnificații dobândesc și cuvintele cu baza etimologică din latinescul *sinister* legat inițial de rituri divinatorii rău-prevestitoare” [132, p. 109-110]. Deci, în conștiința lui Filimon una din femeii reprezintă o formă a viciului, dar el nu știe care anume. Opoziția dialogică Cristina-Femeia, prin asociere cu semnificația opoziției „drept-stâng” în textele religioase vechi, ar putea denota și dualitatea „sacru-profan”. Cristina ar putea fi, prin numele ei creștinesc (<„Christus”, „christianus”), intermediara binelui sacru, matern, salvator, la care Filimon, din rătăcire, nu este receptiv. Dreapta-stânga ar însemna, în fine, două direcții în labirintul cunoașterii, în care se află Filimon.

Toate cele menționate ne permit observația că lumea în poemul tragic nu este împărțită în două doar orizontal (sus-jos, mama-tata) ci și vertical (stânga-dreapta, soția-sora; Ghior-Guja). Iar omul face corp comun cu lumea, este creat după un model similar: schema fizică, mentală, spirituală este aceeași. De altfel, rivalitatea dintre forțele feminine reprezintă, într-o altă ipostază, contradicția dintre cele două triumphiuri relaționale: masculin-feminin. Aceasta se reflectă în evenimentul cel mai dureros din copilăria lui Filimon, când mama și tatăl îl trag în direcții diferite: „de ce trageți? îl trag de mâini, unul într-o parte, altul în alta și el aude rupându-i-se trupul, desfăcându-se în două, trunchiul despicat de frânghie ca de o lamă de oțel... – de ce mă sfâșiați?!”. În maturitate apar aceste două „mâini-femei” care tind să-l salveze, dar, în fond, duc la bun sfârșit actul dezbinării inițiat de „părinți”. De fapt, fiecare dintre perechile antagonice de personaje, în raport cu Filimon, sau cu Cristina, formează o *triadă dialogică*: triada Ego-Alter-Obiect [108, p.

216], așa cum sunt: mama-tata-Filimon, Cristina-Femeia-Filimon, Guja-Ghior-Filimon, Filimon-Ghior-Cristina, mama-tata-Cristina, Ghior-Fătu-Cristina, Guja-Ghior-Fătu ș.a.

Raportul dialogal *masculin-feminin* ia un alt aspect în cadrul relațiilor dintre celelalte personaje. Chiar dacă masculinul exercită o presiune asupra entității feminine, aceasta nu este de esență misogină, ci androgină. Bărbatul vrea să acapareze femeia ca pe un principiu al continuității și împlinirii. Așa s-a întâmplat în cuplarea forțată celor doi părinți ai lui Filimon, în relația lui Filimon cu femeia colegului și în cazul lui Ghior în raport cu Cristina. Cristina este obiectul sentimentului (nicăieri numit „dragoste”) din sufletul lui. El o vrea de soție și încearcă să o obțină mai întâi prin înțelegere cu tatăl, apoi prin promisiuni, amenințări sau târguieli cu fratele ei. Își proiectează în imaginație o viață fericită alături de ea, în casa ei. Dar Cristina nu-l acceptă, din contra, îl detestă pentru modul lui de a fi, ajungând să-l alunge din casă cu un par aprins (cum se alungă animalele sălbatice).

Dorința arzătoare de a o avea pe Cristina nu-l împiedică pe Ghior să-și satisfacă instinctele dominatoare cu Șchioapa, care-i este antipatică: „Ce vrei să faci? stai! scânci Șchioapa, dar Ghior nu mai auzea, îl năucise mânia? – da, căci, sucind mâinile acesteia, în mintea și închipuirea lui el, de fapt, se lupta cu semeța aceea care – m-a dat afară! Pufni el, cu bățul aprins, stai că-ți arăt eu! (...) Se lăsase pe grămada de frunze, dar cam pe-o coastă, și lui Ghior i-a fost destul să-i răsune-n urechi cuvintele acelea: ieși! afară! Ca să se înmoaie îndată la genunchi – da, toată firea lui către Cristina era întoarsă, și gândurile, și puterile cele mai adânci și tănuite ale sufletului, așa că pe asta care zăcea aici lângă dânsul o simțea numai cu mâinile, cu genunchii, carnea ei fierbinte...”. El „se luptă” cu Cristina pe care o vede în Șchioapa, în concretul fizic, spiritualul fiindu-i inaccesibil. De fapt, în loc de Șchioapa putea fi oricare altă „jertfă” a mâniei sale, pentru că Ghior își pregătise de cu zi un „pătul de frunze” pentru asemenea acte de răzbunare.

Cristina este pentru Ghior obiectul unei dorințe nestăvilite. Dar fratele ei nu i-o cedează și nu vrea s-o convingă să-l accepte, atâta timp cât ea însăși nu dorește. Iată de ce, în lupta lui Fătu cu Filimon, Ghior este de partea celui dintâi. El face toate chipurile de a o câștiga pe Cristina, chiar încearcă (la o beție) să-l împace pe Fătu cu Filimon. Ghior, judecătorul răului, vrea să atenueze raportul antagonic tată-fiu: „Iată masa noastră! râde Ghior, de ce să răscoliți lumina... cenușa, adică? Mai bine să ședem la masa asta, stai aici – și-l pune pe Nichifor Fătu **de partea dreaptă** (s.n.), tu stai aici – și-l pune pe Filimon **de partea stângă** (masa-i lungă, dintr-un perete până la celălalt), iar eu am să stau în capul mesei...”. Iar când vede că nu-i reușește, strigă turbat: „Mi-ați promis-o, dați-mi-o! Ultima dată vă spun, altfel o să vă afle toată lumea cine sunteți, – arată spre fereastră – tu te-ai închis cu dânsa la baba Ștefana. (...) tu, tovarășe Nichifor Fătu, ai băgat-o pe maică-sa în pământ și acum... te-am văzut eu, te-am pândit, auziți, oameni buni, umblă noaptea după fiică-sa! Ghior arată cu ceainicul spre fereastră – poate nu știți, dar și aista, tânărul...”. Nici

„adevărul” său nu-l ajută, Cristina nu va fi a lui. Iată, însă, modul în care legătura dintre Filimon și triumfiul feminin este coruptă de forțele masculinității. Relațiile dintre Filimon și cele trei femei se stabilesc pe fonul violului din care se naște, al bănuțului și mult reproșatului incest dintre el și Cristina, sau dintre tatăl lui și Cristina, al sentimentelor confuze dintre el și femeia a cărui soț a fost ucis.

Cristina este prima valoare pe care o posedă, de la Dumnezeu, Filimon. Iar cea de-a doua valoare este „aurul” moștenit de la bunelul Andrei. Valorile existențiale apar în două ipostaze fundamentale: obiect și ființă. Fiecare dintre ele are o semnificație spirituală: Cristina reprezintă cunoașterea superioară, „aurul” e simbolul bogăției, puterii, fericirii, al cunoașterii și inteligenței cosmice active [71], și al nemuririi [138]. Cristina nu este pentru el doar soră, ea reprezintă și o posibilitate de contact cu „mama”, aurul nu este pentru el doar metal prețios, e prețios numai pentru că e moștenit de la bunelul. Valorile au funcții salvatoare pentru Filimon. Și aici trebuie menționată diferența dintre viziunea lui Filimon și a celor două forțe masculine asupra acestor valori (Cristina e ținta lui Ghior, iar „aurul bunelului” – scopul vieții lui Guja). Pentru Ghior, Cristina este o asigurare a bunăstării și continuității fizice, la fel și aurul pentru Guja. Pentru Filimon ele nu au nici o legătură cu materialul, cu fizicul.

Guja este cel pe care Fătu „îl ținuse în cârcă zeci de ani și-l purtase precum acela șarpele în jurul gâtului – deșteaptă făptură!”. Guja, fiind asociat cu „șarpele”, e o întruchipare a răului, a pericolului sau ispitei. Totodată, ca și în mitul biblic, în care reptila propune perechi edenice cunoașterea, Guja îi dezvăluie lui Filimon taina identității sale.

Guja profită de Fătu pentru a ajunge în casa lui, știind că socrul acestuia ar fi ascuns acolo aur și nu ezită să-l trădeze atunci când negociază cu Filimon, istoria adevărată a vieții acestuia în schimbul secretului despre locul de ascunziș al comorii: „pleacă, pleacă imediat de aici! – târziu, tov. Nichifor Fătu, acum e prea târziu, trebuie să-l găsec! Să plece Guja când e gata să pună mâna pe bogăția moșneagului? (...) nuuuu! De data asta nu, e ceasul meu: ori-ori! Ori găsec comoara, ori rămân să mor ca un câine, pe sub garduri (...) Filimoane, băiete, tu știi că-i aici, zice Guja, ți-a spus Cristina, arată-mi locul și-ți spun taina cea mare...”. Relația conflictuală Filimon-Fătu este intensificată o dată prin implicarea lui Ghior, a doua oară – prin implicarea lui Guja. Când Ghior și Guja încearcă a-l deposeda pe Filimon de valorile sale, Fătu încearcă a-l deposeda de sine, de identitatea personală. În final, când își dau seama că planurile lor eșuează, Fătu și Guja își vor uni eforturile pentru a-i tăia lui Filimon „limba”: „ce facem, spune mai repede: ce facem? te rog, uite-l că pleaaaaacă – pe el! sari pe el! amândoi odată! (...) muzica! strigă Guja... – muzica! repetă și Nichifor Fătu... în vreme ce-l dădură la pământ pe Filimon, care gâfâia, se zbătea să scape: nu... nu te recunosc, nu-mi ești tată! și numele, numele meuuuu.... – auzi, scrâșni Guja: limba! – limba! zice

Nichifor Fătu – descleaștă-i gura...”. Acest act îl va lipsi pe Filimon de posibilitatea de a-și proclama adevărata identitate, pe care Fătu nu vrea s-o accepte.

Fătu ajunge să-și disprețuiască propriul sânge, pentru că el vede pe *altcineva* în propriii copii, deși ar fi dorit să se recunoască pe sine. Iată de ce, în exterior el luptă cu ei, iar în interior luptă și cu mama lor: „Pleacă, femeie! și pe Cristina am s-o dau la partea ei, dar e încăpățânată, nu mă ascultă! Tu i-ai băgat în suflet... a râs o dată de mine, nimeni n-a râs pe lumea asta, am s-o frâng și dânsa, pe Cristina ta! Pe băiat l-am înfrânt, frânt (...) nu vor să mă asculte, asta, fata, nici în ruptul capului nu vrea să-l primească pe Ghior, s-ar potoli, ar pleca ea capul, după dânsa și Filimon se face încăpățânat, Cristina îl ațâță! Avea dreptate corcitura: toată-i bunelul său! ea îl ațâță, dar las’ că...”. Fătu vede în copii lui pe *altul*. Toate actele de tiranie, toate nedreptățile față de Filimon, Fătu le-a comis conștient, din dorința de a „înfrânge” pe acel *altul*: „încăpățânat ca bunelul său! De ce? – întrebase el indignat – crezi că trebuie să-ți semene ție? Rânjea corcitura, sămânța ta cade deasupra, dar este alta mai adânc, supușenia e forma, încăpățânarea e miezul! Las’ că i-o scot și din măduva oaselor!”

Fătu dorește să aibă control total asupra ființei fiului său, să trăiască viața lui, să manipuleze dorințele lui. El vrea să-și continue existența în El: „Nichifor Fătu prinde a lăcrima iar, de data asta mai abundent, vocea-i tremură – eu, care după o viață de muncă și alergătură meritam să am odihnă la bătrânețe, nepoțeei să-i joc pe genunchi... și deodată pe un alt ton: ce vrei de la mine? ce-ți lipsește?” Filimon ar fi fost pentru el un mijloc de realizare a sinelui, a idealului proiectat în conștiință. Fătu vrea perpetuarea neamului său, dar pentru că fiul lui nu-i este identic, ci din contra, îi este opus, el îl resimte drept cel mai mare dușman: „Știu cine te ațâță împotriva mea: studentul! (...) studentul și Cristina – ei te ațâță contra mea, dar degeaba! N-o să reușească să mi te ieie, numai tu mi-ai rămas, tu... și Nichifor Fătu suspină adânc.” Faptul că Filimon nu i se supune îi stârnește o ură, o furie infernală. Nichifor devine un monstru, o forță a răului, care simte necesitatea acută de continuitate și va încerca s-o realizeze prin orice mijloace.

Atunci când simte pe cineva în casa lui pe timp de noapte, prin întuneric, instinctul îl asigură că anume Filimon e cel prins. Conștiința sa asociază acest eveniment cu „jocul” de-a vânătoarea al unui motan chior: „Și-și aminti pe loc de șoarecele de la depozit pe care-l prinsese bătrânul și chiorul motan, care nu mai văzuse de cine știe câți ani șoareci și care, în loc să-l înghită, începu să se joace cu el: șoarecele dădea să fugă, dar (...) motanul făcea un salt, îl apuca de după cap și-l readucea la locul de la început – ce sprinten, ce vioi arăta motanul, nici n-ai fi crezut!”. Acest fragment oglindește imaginea lui Fătu în sine. El este vitalizat de o energie negativă. Tentantul joc-vânătoare cu propriul copil este actul perversiunii morale, ultimul nivel la care poate ajunge o conștiință bolnavă în raport cu lumea. El are obsesia persecuției, a violenței. Arma lui este minciuna și amenințarea. Când își imaginează tablouri de maltratare, emană intens atmosfera unei plăceri

demonice. În concepția lui Fătu viața este o vânătoare, o luptă, iar relațiile se rezumă la a înfrânge sau a fi înfrânt. Toate acestea explică faptul că nu a ezitat să-l rupă pe Filimon de la sânul mamei, să-i schimbe numele (din Felix, < lat. „fericit”, în Filimon, < gr. „iubitor de singurătate” [113, p. 65]) și să-i camufleze originea cu speranța că îl va face „om”, adică, identic cu sine. Lucrul acesta nu-i reușește. Filimon are o identitate prenatală pe care o simte, o intuiește mai ales prin ființa Cristinei, și tinde să o descopere.

Forța unificatoare a lui Filimon cu Cristina este mama. Porunca biblică pe care o repetă vocea mamei în conștiința ambilor ilustrează această idee: „să nu osândești, băiete...”; „Nu mă duc de aici, vreau să mă lămuresc, să știe toți că el... – nuuuuoooooooo – sâââânnndiiiiii!”; „dar nu osândesc, vino și ajută-măăă...”; „Dă mâna și hai din casa asta... – casa asta? Picioarele mele arse, piatra cu dungă neagră, odaia – nuooooosândii – de ce?”; „să nu osândești, copila mamei...” Ipoteza maternă a feminității este sacralizată de funcția ei mântuitoare. Accesul lui Filimon către mamă este prin casa (simbolul sufletului) Cristinei, or căsuța veche a mamei se găsește încadrată în casa fiicei.

Revelarea identității, în cazul lui Filimon, este posibilă prin restabilirea relației cu „mama”. „Mama” însă nu se află în lumea comună, în lumea fizică. Mama n-a existat în viața lui Filimon. Întrebarea despre mamă i-a apărut atunci când a rostit (de groază) prima dată cuvântul: „și momentan își aminti de lupii care-l fugăriră atunci prin pădure, când fugea de la colonie... abia apucă să urce într-un copac țipând: maaaamăăă! a țipat așa? – până atunci nu cunoșteam cuvântul... adică îl auzisem odată noaptea: toți din colonie dormeau, fiecare în patul lui, alții câte doi, era într-o noapte când n-am putut să dorm, și un alt băiat țipă prin somn: maaaamăăă!” Intuiția îl duce la ideea că mama este salvarea în fața oricărui pericol, frica fiind învinsă cu ajutorul ei. În conștiința sa, Filimon se autoidentifică prin ea: „...mirosul sânelui tău! vreau să-mi învăluie tot trupul, ca să mi te aduc aminte, să te văd, să te simt cu toată ființa mea, eu care te port în mine, pe tine care m-ai purtat în tine, vino, ajută-mă să mă descuuuuuuc...” Filimon o invocă, o cheamă ca pe un duh, ca pe o zeitate, asemeni oamenilor arhaici. Ruperea din trupul ei va finaliza cu întoarcerea în trupul ei. Imaginea arhetipală a mamei – naștere și moarte, regăsită în unele mituri, este cea a Pământului-Mamă (Terra Genetrix), mamă primordială generatoare și susținătoare a vieții. Ea oferă materia și tot ea o primește. Totodată, mama este ultimul punct de contopire pentru conștiința masculină sau masculinizată.

În cadrul acestei lumi a opoziției și paradoxului, raportul lui Filimon cu sine este de cea mai mare complexitate. Cunoașterea sinelui ar echivala cu regăsirea sinelui. Dar pentru că Filimon încearcă la început a se identifica în *acela*, sinele său se pierde în alteritate. Momentele de confuzie a eului apar în următorul monolog interior dialogizat al protagonistului (s.n.): „...nu mai aude întrebarea acestui glas venit dinafara ori dinăuntrul lui, nu vrea să-l audă, acum i s-a făcut ușor, așa de ușor pe inimă **de parcă nici n-ar fi el, ci oricine altul**, valurile fierbinți de nisip s-au retras, s-au

duuuus, **și el, care nu-i el, ci altul**, stă lângă ușă și privește la cei doi care se ceartă, vagoanele? (...) eram acolo, face cu capul nepăsător, parcă ar fi vorba **de altul și nu de dânsul**, care stă aici la fereastră – la fereastră? Dar el e la ușă! – la ușă? – stai, ce-i cu mine? cine-s eu? unde sunt? – ascultă! Răsună iar glasul dinlăuntru lui, îți dai seama ce faci, te-ai rătăcit, aiurești! Unde-i locul tău? – locul meu – aici, lângă ușă – acesta-i Ghior care vine chefliu de la petrecere, locul tău e la fereastră, acela ești tu!”. Gândirea în opoziții și pierderea discernământului între ele duce la suprimarea reperelor identitate, la pierderea sinelui.

Tendința lui Filimon de a deveni *altul*, de a trăi viața lui, se reflectă în două conștiințe-oglină – a Femeii și a Renei. Femeia îl acceptă în locul soțului decedat, chiar dacă nu-l iubește. Deci, la nivel fizic Filimon ia locul *aceluia*. Iar la nivel moral-spiritual această înlocuire se realizează prin Rena. Ele îi creează iluzia fericirii: „o să trăim bine la Casa de Zahăr, zicea Femeia, Rena se lipea de el, și lui i se umplea inima de lacrimi, căci îl vedea **pe acela** (s.n.), tatăl ei, strivit de zid, dar nu era **acela**, ci el, Filimon, și iar își aducea aminte cuvintele bătrânului zidar: Piatra scoasă de sub sat aici nu ține...”. Rena îl vede în Filimon pe tatăl ei, așa cum se vede și Filimon în raport cu ea: „ah, mânuțele tale mici și subțiri – cu ele te-am scos de sub pietre, erai mort, tăticule, și eu te-am scos și te-am înviat – m-ai înviat, vino, vreau să-ți simt suflarea caldă sub obraz...” Între Filimon și Rena are loc contopirea lui cu *acela*. Astfel, eul său degradează în alteritate, într-un obiect al voinței și această stare nu-i va repara „nervul, care leagă pe om de centrul pământului și de vârful cerului”. Aflat în incertitudine, Filimon continuă să caute rezolvarea problemei sale, nu în *altul*, ci în *tu-ul* propriei interiorități. El se orientează de la modalitatea de identificare *eu-acela* către modalitatea *eu-tu*.

Dualitatea sinelui eroului îl plasează între două voci care-i înaintează dilema „a fi sau a nu fi”. Filimon încalcă legea echilibrului – la început el nu o cunoaște pe mama lui (nu cunoaște aspectul pozitiv al sinelui său) și nu conștientizează rolul dominator al tatălui. Mai apoi descoperă adevărul despre mamă, despre tată, despre raportul dintre ei. După ce capătă forța discernământului, el nu vrea să-și recunoască tatăl, tinzând spre unitate totală cu mama. Deci el refuză să recunoască răul din sine. Însă atunci când omul încearcă să reprime sau să nu accepte partea negativă a sa, el se pune în pericol, pentru că el reprimă, de fapt, unitatea propriei ființe. Dar Filimon, cel care în final cunoaște binele și răul, nu se poate conforma existenței ambelor aspecte în sine, or „împăcarea, atunci când se petrece, nu e cu Tatăl, ci cu propria structură duală. Singur, față în față cu moartea ca singură certitudine, omul dobândește seninătatea. Se regăsește identificând în sine mama și tatăl” [115, p. 13]. Raportul dintre om și sine este condiționat de raportul dintre om și lume. Lumea învață omul a gândi în opoziții: să împartă totul în alb și negru, în pozitiv și negativ, pentru ca ulterior, omul să se simtă imperfect și să lupte cu sine, cu răul din structura sa spirituală, care, de fapt, este ineluctabil. Starea de frustrare îl face vulnerabil și instabil, fapt care generează conflicte în relațiile

exterioare. Acesta este cercul vicios al coabitării ființei în lume. Lupta cu sine și cu lumea este o condiție a continuumului existențial.

Prin urmare, în lumea lui Filimon, masculinul și femininul, maternitatea și paternitatea, spiritualul și materialul reprezintă aspectele contradictorii ale sinelui dual. Ele constituie entitățile arhetipale în care se substanțializează complementaritatea ontologică dintre rațiune și sentiment, obiectiv și subiectiv, adevăr și falsitate, realitate și iluzie, egoism și altruism, ură și dragoste, viață și moarte, cunoaștere și necunoaștere etc. Esența „omului din om” rezidă în iminența ființării lui tensionate în dialogul etern al opozițiilor.

2.4. „Vocile” lui *homo artifex* între ficțiune și realitate

Atât prin forma dialogală, cât și prin conținutul lui intim, romanul *Voci sau dublul suicid din zona lacurilor* reprezintă o sinteză artistică a lui Vladimir Beșleagă. Transgresând granițele textuale, mai multe teme, motive, idei, tipuri umane, tehnici narative se reactivează într-un nou context. Sub masca unui *homo artifex*, Autorul se include în ficțiunea romanească, autorefectându-se într-o tramă pseudobiografică. Multitudinea vocilor constituie proiecții divergente ale identității sale dialogale, aflate la hotarul dintre două lumi: reală și fictivă.

Într-un format ultramodern pentru proza autohtonă, „cartea vorbită” a lui Beșleagă este publicată (în 2014) în două variante: scrisă și sonorizată. Autorul a optat pentru sonorizare deoarece, argumentează el într-un interviu, „vorbirea vie, vocea umană, este mult mai eficientă și ajunge mai ușor la conștiința celuilalt” [21]. Critica a explicat tendința romancierului spre autenticitate prin „preocuparea obsesivă de a capta vocea interioară, dorindu-se spontan, firesc; și știind că, din păcate, scapă „fluizii secreți”, scrisul fiind și rămânând „o aproximație” [129, p. 73]. În acest fel, *Voci* este expresia cea mai fidelă a viziunii artistice a lui Beșleagă asupra omului, lumii, artei, etc.

Ca și în cazul altor romane, cu *Voci*, exegeza își rezervă dreptul de a găsi criterii de identitate între personajul/ naratorul și autorul operei: „Un dramatism aparte se proiectează aproape neașteptat pe fundalul jocului literar, când naratorul (autorul?) povestește patru cazuri tragice de care se face vinovat scriitorul. Sunt evidente mărturisiri autobiografice, de o sinceritate cutremurătoare” [49, p. 4]. Această orientare hermeneutică este propulsată însă de insistența romancierului de a fi credibil, veridicitatea măsurându-se în încărcătura confesivă a lucrării: „substanța cărții, care este dincolo de ceea ce se vede și se spune este așa: tu, dacă ești un autor, care ești și un om și ai viața ta, ce ai pus acolo ca să te cred, ca să fii credibil?” [21]. Beșleagă

accentuează că opera sa, pe lângă creație, este și expresie. Dar verosimilitatea în roman este, ca și în cazul oricărei alte opere artistice, un criteriu autoeliminatoriu; realitatea pătrunsă în text devine pseudorealitate, oamenii reali – personaje, iar existența – o imagine artistică a ei.

Teoreticienii literari atestă două modalități frecvente prin care opera literară poate fi raportată la biografia autorului: posibilitatea biografiei de a aduce anumite elucidări în interpretarea operei și invers. Dar și o direcție, și cealaltă duc la rezultate minore și, de cele mai multe ori, eronate, întrucât „opera literară formează o unitate pe un plan cu totul diferit și are cu realitatea raporturi de cu totul altă natură decât un volum de memorii, un jurnal intim sau o scrisoare. (...) Chiar și atunci când o operă literară conține elemente ce pot fi în mod sigur identificate ca biografice, în opera respectivă aceste elemente pot fi rearanjate și transformate în așa fel încât își pierd întregul înțeles specific personal, devenind pur și simplu material uman concret. (...) Cercetarea literaturii prin prisma biografiei autorilor prejudiciază înțelegerea corectă a procesului literar” [158, p. 111-112]. Astfel, elementul autobiografic, odată pătruns în textul literar, își pierde valoarea documentară, devenind pură simulare, iar „eul narațiunii corespunde unui personaj infinit mai complex și mai vast decât cel al biografiei” [124, p. 101]. A limita textul romanesc la aspectul biografic este, mai ales în cazul romanului *Voci*, inutil. După un îndelungat proces de contestare a cronologiei și imitării în literatură, Beșleagă nu face decât să pună la încercare, printr-un truc tehnic, vigilența și cultura cititorului sec. XXI (de altfel, acest fapt este reflectat și într-o polemică metaliterară dintre vocile romanului).

Ca și *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, romanul *Voci* se desfășoară simultan pe mai multe planuri, dezvoltând mai multe linii de subiect direcționate către același final: moartea autorului și a omului care se autonumește „Eu”. Liniile de subiect se pot delimita prin raporturile specifice dintre diferite voci/parteneri dialogali: linia relației Eu-Tu, a relației El-Ea; linia polițistă (Oacheș, colegul lui și reporteră), aventura creației Eului-Autor și relația Autor-personaje; viața și moartea lui Eu și relațiile lui cu *alții*. Conform acestor planuri independente, la prima vedere, are loc „decupajul” [149, p. 90] unității structurale a romanului în secvențe numerotate.

Pe de altă parte, romanul pune în lumină existența a două aspecte identitare esențiale ale protagonistului (Autorul): Eul creator și Eul empiric, fapt ce ar permite, convențional, divizarea romanului în două părți: imaginară și reală. Structural, acestea se axează pe două fenomene naratologice diferite – povestiri ficționale și non-ficționale [74, p. 155], în ambele naratorul fiind plasat la nivel metadiegetic. În cadrul acestui diptic, prima parte reprezintă o fabulație palpitantă, în care Autorul (aici: personajul), având în sertar proiectul grandios al unui bestseller, este refuzat de edituri și încearcă să redacteze subiectele plasând personajele în situații penibile (dar tentante pentru cititor), sau excluzându-le din text. Prin aceasta, el stârnește scandalul eroilor, care îl prind, îl judecă și îl îngroapă de viu. Evenimentul dat determină eul empiric al identității auctoriale să se separe de

sine, pentru a ieși „la suprafață”. De aici începe partea a doua: cea factologică, în care Eul empiric, nici el perfect – vinovat de sinuciderile a patru oameni – e prins de vocile justiției, supus la recunoașterea (prin povestire) a faptelor comise, judecat, dar lăsat în viață, sub răsplata propriei conștiințe. Dar el se sinucide prin act dublu: prin ardere (spiritual) și prin înec (fizic). Aceste două „părți” ale romanului constituie, în termenii lui Toma Pavel, „universul primar, care menține legătura cu lumea reală, fără a fi realitate absolută, și universul secundar, imaginarul eliberat de constrângerile realului” [121, p. 91].

În cadrul lumii artistice a lui Beșleagă, Eul (ego-ul Autorului) este „protagonistul etern” (C. Hăulică), ale cărui proiecții în anumite opere capătă rezonanțele unor voci concrete, e ca un personaj care „poate trăi, într-o formă concentrată, întregul evantai al existenței lumii, (...) toată experiența universală” [144, p. 222]. Una dintre cele mai intense nuanțe ale vocii lui Eu este Tu. Prin Tu se relevă complexitatea naturii lui Eu, care, pe lângă Omul și Autorul – personajul textului, este și naratorul (aparent absent) al romanului. Perechea de voci Eu-Tu ilustrează relaționarea vocilor interioare ale creatorului în mai multe ipostaze: eu creator-eu empiric, emițător/ narator-receptor, autor-cititor, autor-critică, autor-coautor, autor-personaje etc. Prin prisma acestor relații bilaterale, dialogul Eu-Tu facilitează pătrunderea lumii textuale de către cititor, făcându-l sensibil la „granulația textului” (J. Ricardou).

Inițial, Eu-Tu par simpli parteneri dialogali, funcțiile de emițător-receptor schimbându-se de mai multe ori. Dialogul din debutul operei, despre concepția asupra timpului în aspectul cel mai cotidian, subiectiv și stereotipic (ziua de naștere, zodii, fatalitate) pare un discurs meditativ, unitar, segmentat în replici pentru două voci, care reflectă ideea evaluării sinelui „la sfârșitul unui ciclu existențial”. Ca interlocutor în dialogul existențial, Tu scrutează conștiința lui Eu, solicitându-i o *summa vitae*. Dar pentru că Eu ezită să o facă, Tu își expune perspectiva sinistră asupra „marelui eșec” din care se constituie viața lui Eu: „Ai avut o familie și s-a destrămat. Ai avut copii și i-ai pierdut. Ai avut un domiciliu, acolo, în centrul orașului, și iarăși ți-a fost înstrăinat. (...) Ai ajuns *un nimeni* – *un boschetar*! (...) Reviste, cărți, cărți, colecții de reviste, colecții de ziare și iară: *cărți, cărți, cărți*. Toată viața ai adunat *cărți*...”. Această viziune va fi completată de vocea Eu-lui: „Vise am mai avut... (...) Dacă viața ar fi fost făcută din *vise*! Dar nu, ea e făcută din *mizerii*, din *anti-vise*...” (p. 18). În cazul lui Eu, „a avea” este echivalent cu „a fi” [140, p. 109], elementele enumerate ca *avut* fiind unități de măsură a statutului ontologic, acestea fiind de trei tipuri: socio-uman (familie, copii), material (casă, cărți), ideal (vise). Odată cu pierderea lor, Eu și-a pierdut senzația de „a fi” în sfera socială. Eul-autor rămâne „a fi” în ipostaza sa de cititor pasionat, care posedă în tot cuprinsul garsonierei sale „baloturi enorme, tot metri cubi de carte și de carte” (p. 72), și a cărui existență se poate rezuma la cele trăite prin lectură. În final, cărțile vor servi drept „materie” de incinerare a eului Autorului.

Între Eu și Tu sunt plasate întrebări despre sensul (nonsensul) existenței ce finalizează cu moartea, dilemă care chinuie conștiințele crizate ale mai multor romane ale lui V. Beșleagă. Eu și Tu din romanul *Voci* afirmă: „pe parcursul vieții mele am murit de câteva ori...” (p. 22); „Pentru că nu este pedeapsă mai grea să fii mort, dar să te consideri viu! și dumneata te-ai considerat viu: de atâtea ori ai murit până acum și niciodată nu ți-ai acceptat situați” (p. 102) – o idee ce răsună și în conștiința lui Isai din *Zbor frânt* („Bre, eu am murit odată, bre! Am văzut moartea cu ochii... am fost în mâinile ei...” [23, p. 163]), dar și a lui Ignat, Filimon, Fătu. Motivul soartei implacabile, a ireversibilității timpului, a deșertăciunii cotidianului, care sunt meditate de Eu, sunt cele mai importante probleme care îl obsedează pe Miron Costin din *Sânge pe zăpadă*. Atestăm legături intertextuale la nivelul replicilor eroilor: (Costin) „Când ți se va părea iubite al meu fiu că ești în bună pază, atunci să fii cu ochii în patru... Norocul cel rău atunci te paște...” [12, p. 509]; (Eu) „Păi, așa mi se întâmplă mereu de când sunt pe lumea asta. În zilele cele mai alese, cele mai dragi, s-ar părea, tocmai atunci vine un *nor* asupra mea, un *nor negru cu toate fulgerele și cu toate tunetele destinului...*” [20, p. 25]. Narațiunile ficționale ale Autorului din *Voci* dezvăluie mai multe căi de a cunoaște lumea, adevărul (interior – expediția în *Catacombele metropolei*, exterior – zborul cu libelula; groapa, galeria subterană și înaltul cerului) acestea fiind motivele centrale și în *Zbor Frânt*, *Viața și moartea...*, *Durere*. Dialogul lumilor textuale are loc indirect (prin aluzie, subtext) și direct, prin circuitul liber al ideilor și replicilor dintr-un roman în altul, fragmentele intertextualizate căpătând semnificații noi în raport cu alt text. Cititorul pierde, la un moment dat, certitudinea că citește un anumit roman, pentru că la tot pasul întâlnește elementele altor texte.

Raportul Eu-Tu nu este constant, el evoluează și se complică treptat. Eu se transformă din conlocutor în povestitor, iar Tu devine vocea care provoacă naratorul din Eu și care, ulterior, ghidează actul narativ. În cadrul relației dialogice autor-cititor/ receptor, vocea lui Eu reflectă gândirea auctorială: „N-are lumea timp să citească texte lungi. Lumea de azi preferă *digesturi*. Lectură gata rumegată. Pentru ce s-o mai întinzi atâta, dacă o poți spune în trei fraze și el, cititorul, dacă mai există azi cititor, o acceptă așa, ba chiar este foarte mulțumit” (p. 30). Totodată, Eu gestionează atribuțiile lui Tu în funcție de cititor: „Tu: și de ce în 2001? Eu: Domnule, într-un subiect literar-artistic fiecare detaliu are o semnificație. Totul este la modul simbolic. Mata, ca cititor, n-ai decât să descifrezi, să pui bila în mișcare, să te mai gândești... Bila! Bila în mișcare!” (p. 33). Eu îl transformă pe Tu într-un cititor avizat. În acest proces, se stabilește relația dintre cititorul ficțional și cititorul real (cel extratextual) în cadrul unui dialog polemic cu privire la receptarea operei literare.

Ulterior, Tu se transformă din cititor în critic, adoptând un limbaj erudit, științific, analitic. La acest nivel, între Eu și Tu au loc discuții cu privire la libertatea și limitele procesului creativ: „– Domnule, să nu *politizez*! Să nu ideologizez! Eu și fără asta am temeri că proiectele mele la

Fundația SPONSOROS și la PERI NOI nu prea au șanse de reușită” (idem), sau despre raportul biografie-ficțiune: „operele de artă nu mai pretind că ar fi o expresie a adevărului și nu sunt, nici pe departe nu sunt! Ele încearcă să reproducă într-un alt registru, într-un alt cod viața și esența vieții și existenței umane. Ele sunt bazate pe metafore, pe simboluri, pe mai știu eu ce, din care lipsește trăirea și totul ce schematizează într-atât, încât este foarte ușor să trișezi, să...” (p. 117). Se evidențiază aici înțelegerea incorectă a literaturii artistice drept realitate obiectivă, a raportului dintre realitate și imaginea ei în text, adică, ideea că ficțiunea „poate reflecta realul, dar nu va lua niciodată locul realității obiective” [86, p. 31].

Tu este cel care apreciază sau contestă principiile de creație ale lui Eu. Ca voce critică, Tu completează substratul metaliterar al romanului utilizând procedeul persiflării: „Iar comentarii! Iar reflecții! Să trecem, în fine, la miezul chestiunii” (p. 42); „Hai să lăsăm nostalgiile, să lăsăm tristețile... sau previziunile... Dă-i mai departe: pe cine mai ai acolo?” (p. 45). Planul metatextual al romanului se realizează prin comentariul ironic al narațiunilor Autorului, care „oferă posibilitatea reactualizării infinite a unui discurs deja rostit, a generării perpetue, nelimitate, de texte noi, concentric și disimil, reiterându-l pe cel vechi” [95, p. 121] În substratul lor, comentariile metaliterare ale lui Tu parodiază anumite tipuri de scriitură.

Simultan cu firul metatextual, prin dialogul Eu-Tu are loc procesul propriu-zis de creație, Tu intrând în funcția de coautor, participând la întocmirea listei de personaje, identificarea elementului spațial („...se cuvine să se desfășoare într-un spațiu... aparte, într-un spațiu splendid, într-un spațiu *select*, într-un spațiu *superb*, într-un spațiu *sacru*, în ultimă instanță!” (p. 46)) și temporal („Dar n-am vorbit noi despre *mioritismul* ultimelor două subiecte? Toate sunt proiecții de viitor, nu sunt întoarse spre trecut, recapitulări a ceea ce s-a întâmplat, s-a consumat deja, ci ceea ce *va fi să se întâmple, fie în viitorul întâi, fie în forma a doua a viitorului doi*. Deci: *virtualitate – o acțiune virtuală*” (p. 46)). Discursul românesc se desfășoară printr-un dialog cu efecte contrapunctice, prin reluare și acumulare treptată, iar fabula se face sesizată odată cu investirea cu viață a personajelor inventate și implicarea lor în „marea paradă”. În acest context, se profilează imaginea vieții ca o carte și a cărții ca viață, accentuată prin elementele biografice ale Autorului, care pătrund în opera sa și se ficționalizează. Biografia și creația literară formează un epatant „mozaic ficțional” (N. Corcinschi). Încadrat în ficțiunea propriului text, pe care nu numai că îl relatează, ci și îl trăiește intens, Eul se metamorfozează din autor în personaj. Realitatea imaginară se desfășoară în sfera potențialului. Și Eu-autorul, și Tu-naratarul și toate celelalte voci ale romanului devin personajele celei de-a cincea narațiuni a „proiectului”: *Marea paradă a personajelor*. Asemenea romanului corintic, *Voci* anihilează verosimilul, „tinde să legitimizeze valabilitatea artefactului, să-și exhibe nu numai felul construcției, dar chiar și pe cel al materialelor de construcție” [106, p. 47].

Înainte de „parada” eroilor, are loc un spectacol al limbajului. În procesul de identificare a spațiului acțiunii, Autorul recurge la jocuri de cuvinte. Toate firmele, agențiile și instituțiile care ar putea oferi spațiul „sacru” (prin aceasta, sacrul este profanat) sunt denumite cu locuțiuni adverbiale și interjecționale rimate, ludice și parodice. Calamburul anticipează efectul carnavalesc al paradei. Culmea fabulației o reprezintă desfășurarea paradei *in potentia*. Dialogul ambivalent dintre *homo artifex* și propriul personaj descarcă tensiunea actului creației: „Nu zăbavă, la un mic interval de timp, va sosi și Doamna Tranziție. (...) Eu voi exclama: „Da cum? Că doar sunteți demult decedată?...” Dânsa va exclama: „O! Dar într-un basm cum este cartea domniei voastre, mai exact, *cum urmează a fi*, totul este posibil!” (...) Dar cine erau acele doamne care o vor acompania? Doamna Coripția. Doamna Lingușiția... Doamna Mituiția. Doamna Inaniția, Doamna Infliția. Doamna Întârziția... (p. 53). Fantasticul are funcția de a pune la încercare adevărul, de a demonstra relativitatea lui prin excluderea monovalenței sensurilor. Contrastul dintre tonul solemn cu care sunt, pe rând, primite personajele (fastuos prezentate naratarului) și oralitatea vulgară, între relațiile camuflate și excesul de politețe, calamburul numelor, caricaturile figurilor, grotescul situațiilor supraficționale, explorarea „culturii populare” [61, p. 215], disimularea animozităților prin ludic, toate sunt de esență carnavalescă. Măștile, gesturile excentrice, „vesela relativitate a viziunii asupra lumii” [2, p. 148], jocul aparențelor formează o hiperrealitate, care ar satisface, prin funcția sa hedonistă, necesitățile celui mai pretențios lector.

Jocul creației și al implicării totale a creatorului în ea, este accentuat de personajele și obiectele-jucării ale lui *homo ludens*: „Iată dar că după aceștia sosește un alai, într-un vehicul foarte straniu din *jucării pentru copii*, din acele pe care la vezi în fața Arcului cu Ceas din centrul orașului – niște mașinuțe pentru copii, cu roți masive, dar joase, cu care se plimbă copiii, sosesc într-un căruț ca acesta Doamna Cârțiță, Domnul O rbeta și Domnul Șobolan! Îmbrăcați în straie frumoase, strălucitoare, cu ochii ca niște mărgel” (p. 54). Fata Traficata, Femeia Vamp, Domnul Profesor cu păr negru și barbă albă și fiul lui cu păr alb și barbă neagră, prezenți la „tartino-orgia” („tartonofagia”, „tartinofilia”, tartinăria cu icre-microfoane) din Palatul Optimismului General, sunt prezenți printre invitați și neinvitați ca personaje „de rezervă”. Jocul anihilează tragismul general al operei. Iar numele și chipurile întoarse pe dos ale eroilor fabulației, interacțiunile lor de un fantezism ludic, au funcția „de a parodia modelele romanești ce s-au clasicizat în timp, simțindu-se deja necesitatea unei revigorări a genului” [63, p. 190]. Lectura romanului provoacă cititorului nu numai dilema relativității valorii artistice în literatură, dar îl implică în jocul dialogic al vocilor, eliberându-l de tensiunea unor așteptări clișeizate, dogmatizate ale conceptului de roman. În *Voci*, Beșleagă manifestă, ca și alți prozatori basarabeni de după anii '90, „nerăbdarea defulării viziunilor artistice ocultate de sistemul sovietic” [64, p. 21]. Iată de ce, textul este construit ca un joc de sensuri contrastante, în care fantezia erupe.

Toată fabula proiectului este relatată în prima secvență temporală, (până la ora 5, când va începe ziua de naștere a Eului-autor), iar în a doua secvență Autorul află refuzul editurilor de a publica proiectul. După acest *magistral eșec*, Eu se desparte de Tu pentru „a se limpezi”, și pentru a-și regăsi mai târziu Tu-ul „acolo, sus, sus, sus!(...) *Cu Isus, acolo, sus!*” (p. 78). După despărțire, Eul-autor pornește un act de răzbunare „narativă” pe editorii care l-au refuzat și le declară că a fost pregătit de asemenea răspuns, adică, are alte patru proiecte de rezervă: „Așadar, ați dorit, domnilor directori de Fundație și Editură, să aveți o carte, un *bestseller senzațional*, dar fără probleme și aluzii politice? Vreți aspecte umane, dar pot fi ele denumite astfel?” (p. 81). Autorul încearcă să rezolve criza în care se află prin reutilizarea unor personaje în istorii denigrante și prin renunțarea la textele scrise deja. Această decizie va genera scandalul personajelor. Acuzațiile vor fi multiple, iar Autorul – discutat, criticat, contrazis, judecat și omorât (îngropat) de către propriile personaje. Procesul judiciar ia forma unei lungi dezbateri metaliterare despre relația autor-operă, autor-personaj. În „groapa” în care a fost înmormântat de viu, Autorul se dedublează în Eul creator și Eul empiric, cel de-al doilea părăsindu-l pe primul așa „cum își lasă șarpele pielea”, ca pe „o formă fără conținut” (p. 103). Aici se sfârșește aventura creației pentru Autor, care rămâne în groapă, moare în ziua în care s-a născut, iar mai departe Eul lui empiric iese la suprafață și își caută calea către Tu.

Acțiunile Eului empiric sunt urmărite de către reprezentanții oficiali ai ordinii publice (doi polițiști) și de către doi boschetari: El și Ea, puși în funcția de a supraveghea, în zona lor de trai, „mișcărilor” lui Eu. Împreună cu cei doi polițiști, Ea și El reprezintă modurile eronate ale comunității de a înțelege personajul central. În primul rând, ei nu văd nici o diferență între Eu și Autor (capitolul 18). Iar încercările lui Eu de a le demonstra că nu este Autorul sunt inutile, la fel ca intenția de a-i face să înțeleagă cine este Tu care îl așteaptă „acolo, sus”.

O altă pereche dialogică este Polițistul Oacheș și Reportera, o nouă ipostază a dedublării vocii auctoriale, camuflete, nu până a fi de nerecunoscut, sub rolul de interviewer-intervievat. În „gura” jurnalistei sunt puse tactici auctoriale cu scopul de a întări pactul ficțional al autorului cu cititorul: „de data asta hai să ne lipsim de prea multe formalități, de scheme și șabloane și să încercăm să realizăm un dialog sincer, ca de la om la om, dar nu unul oficial... pentru că... cine mai citește în ziua de azi relatări seci?” (p. 11). Reportera declară la un moment dat, că vrea teme de interes pentru „cititorul nostru... sau, se poate întâmpla, și pe ascultător...” și va fi în final suspectată că e complicele Autorului. Mai mult ca atât, în ultima sa replică ea afirmă: „Vă spun cu toată sinceritatea că mie... mie foarte mult îmi plac detectivetele, investigațiile unor cazuri complicate, pline de pericole (...) Chiar am început să lucrez la o *carte*, mai bine zis la o *nuvelă*, și, iată, caut, și mi se pare că am dat peste un subiect foarte intrigant, pe care aș putea să-l public pe *fragmente* în revista noastră și... Dacă dă *Domnul* și găsesc un *sponsor*, edităm o *carte*!” (p. 69). În subtextul dialogului dintre polițist și jurnalistă apare, pe de o parte, problema stilului publicistic în proză, iar

pe de altă parte, aluzii la predilecția unei generații de prozatori pentru speciile polițiste. Apropiindu-se de convenția corinticului, „romanul se scrie luându-se parcă în derâdere” [106, p. 47].

Reportera este cea care îl provoacă pe polițist să-i declare interesul față de scris. Între ei există un „numitor comun”, deoarece Oacheș afirmă, la un moment dat: „Visul meu, de fapt, a fost să fac și eu ziaristică, dar s-a întâmplat să iau calea aceasta...” (p. 12). Eul autorului își realizează individualitatea în aceste voci complementare. Pe de altă parte, vocile lor formează o altă perspectivă unitară asupra lui Eu, prin asimilarea și dezbaterăa unor viziuni străine: „Unul chiar spunea: să știți că el nu iese și coboară pe scară, ca toată lumea, ci își dă drumul cu o frânghie pe fereastră. Altul zice: nu, pe burlan... iar un copil zice că s-a uitat prin gaura cheii înlăuntru și n-a putut vedea nimic – întuneric tot!” (p. 13). Ei iau la modul serios perspectivele oamenilor simpli asupra spațiului privat al individului suspect, care „are ceva comun cu această minilibrărie Pro-Noi și că ar sta acolo, ba chiar ar înnopta uneori în acea librărie...” (p. 14). Ca și reportera, Polițistul detectiv nu este decât un reflector al unei multitudini de puncte de vedere asupra lui Eu.

Polițiștii și boschetarii îl prind pe Eu într-un *aici* și-l constrâng a elucida „esența ființei” lui: „Eu: Deci, pe cât pricep, aveți de gând și voi să-mi intentați un proces? Omul cu cagulă nr. 1: Da. Un proces de conștiință: nimic decât numai adevăr și numai adeevăr! Conștiința și numai conștiința!” (p.116). Ei încearcă să-l pună pe Eu în fața propriei conștiințe, să retrăiască trecutul: „... trebuie să trăiești din nou, s-o *re-trăiești*... Anume: s-o *re-trăiești*! S-o treci din registrul *subconștientului* la nivelul *conștientului* și al *rațiunii supreme* și abia atunci vei *simți ce mare crimă ai făcut*!” (p. 121). De fapt, tot dialogul lor se rezumă la ideea inițială de *summa vitae*, pe care vor să o audieze cele patru voci, la care se adaugă și Tu, doar ca martor: „Tocmai aici este *farmecul existenței umane*! Omul trăiește de cele mai multe ori ca iarba – *din impulsuri*! și abia după ce a trăit și trăirile lui s-au sedimentat și au trecut în memorie sau în arhiva personală, abia după ce le scoate din arhiva personală, le mai scutură de praf, la înșiră, le analizează, le clasifică, abia atunci se vede ce a fost existența lui” (p.117). Ideea de rememorare și analiză conștientă a existenței se regăsește în *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, aceleași cuvinte sunt puse în „gura” studentului Dionisie Oprea: „Am să aduc cărțile la tine și o să le citim... tu nu știi, trăiești ca iarba.... inconștient” (p. 335). Intertextualitatea, în cazul dat, ilustrează clar modul cum se conturează, prin interacțiunile dialogice a două romane, o idee esențială – cea a trezirii din inconștiență prin revizuirea trecutului (în *Voci, Zbor frânt, Acasă*) și prin lectură/ creație (în *Viața și moartea...*).

Învinuit de cele patru voci, Eul primește supus statutul de inculpat, justificându-și greșelile prin setea de cunoaștere: „Pe de o parte, *țipătul cărnii* mă împingea, pentru că nu eram în stare să-mi domin poftele, neavând viață normală în familie, pe de altă parte, eram curios să cunosc mediul acesta al oamenilor de la oraș, al oamenilor muncitori...” (p. 131). Dialogul judiciar se transformă într-un proces-spectacol, în care autoritățile au hotărât deja vinovăția, dar actul justițiar se

desfășoară pentru a-l arăta „publicului”. Recunoașterile Eului sunt pure confesiuni, evocări ale trecutului. Intimitatea și mișcările interiorității personajului devin *show*.

Istoriile care constituie evenimente din viața Eului empiric, concentrează linii de subiect, fabule sau scheme narrative din alte romane ale lui Beșleagă. Prima istorie este cea a femeii cu care Eu trăiește o aventură la sanatoriu, Femeia care l-a cucerit cu *vocea*: ...după voce! O fi și aceasta o minune a vieții? Că vocea spune mai mult și mai adânc despre ființă decât... decât chipul, imaginea, trăsăturile” (p. 124). În această narațiune, triumghiul relațiilor amoroase, al tinerei aflate între doi bărbați, unul blând și altul aspru (episodul cu palma ce i-o dă fetei, motivul despărțirii), căsătoria cu cel mai blând, care devine șofer, bea de necaz că soția îl visează pe celălalt (care stă în închisoare) și se sinucide cu camionul – toate aduc aminte de subiectul romanului *Durere*. Chiar dacă substratul ideatic se deosebește, trama este similară. Diferențele sunt minore și constituie din elemente ale romanului *Voci* comune și complementare cu ale altor romane. De exemplu, atunci când Eu nimerește în situația lui Filimon (a luat femeia *altuia* odată cu statutul de tată): „Eu eram sub plapumă, cu ea, la un moment dat, ea a ieșit, poate la toaletă, iar un copil de-al ei, o fică mică de vreo opt ani, s-a șupurit în odaia noastră și, știind că eu sunt acolo, a venit, a băgat mâinile sub plapumă, mi-a găsit capul și mi-a mângâiat părul” (p. 130). Eu trăiește sentimentul paternității confuze ca și Filimon, obsedat de *mâinile* micuței Rena, fiica acelui decedat, care-l vede în Filimon pe tatăl ei.

A doua istorie pornește de la problema casei părintești a lui Eu: „Am plecat din sat la 19 ani și, locuind în oraș, într-un alt mediu, continuam în visele mele să mă văd mereu, să mă visez mereu în *sat*. (...) Și care era *visul meu*? Visul meu cel mare era următorul: Se făcea că sunt *acasă*. Se făcea că am venit *acasă*. Se făcea că m-am întors *acasă*” (p. 135). Pe de o parte, monologul nostalgic despre sat și casa părintească aduc aminte de romanul *Acasă*, iar pe de altă parte, în această povestire, Vasile – un lucrător la cariera de piatră, respins și umilit de familia fetei cu care se însoară – se aseamănă mult cu Ignat (romanul *Ignat și Ana*). Iar cea de-a treia narațiune e istoria unui geolog, Ignat Gherman, care după niște cursuri de scenaristică începe a scrie scenarii, toate ratate, și care îi cere lui Eu permisiunea de a scrie un scenariu pe baza romanului *Ignat și Ana*. Cu speranța că îl va salva, Eu îi oferă cartea, dar ecranizarea este respinsă și Ignat se aruncă de la balcon. Tehnica afabulării realității, a literaturizării ei, deschide dialogul dintre text și realitate, dintre lumea cărții și lumea cititorului.

Ultima moarte de care se face vinovat Eu este cea a fiului, S. B., care se sinucide la 24 de ani. Tatăl se învinuiește că nu a fost atent la suferințele psihologice ale fiului. Cel mai dureros este că fiul folosește textele tatălui pentru a merge contra propriei vieți: „Dacă omul pe lumea asta este constrâns de tot felul de împrejurări și trebuie să facă față la diferite dificultăți ca să se conformeze diferitor reguli și principii, atunci de ce el nu ar avea dreptul la libertatea lui interioară, ca măcar

atunci când viața devine insuportabilă să fie liber a hotărî să mai trăiască sau nu...” (p. 164). Acest fragment este o parafrază a monologului lui Isai din *Zbor frânt*: „dacă omul se naște pe lume fără să-l întrebe cineva, vrea să se nască sau nu vrea, dacă o viață trăiește și mai mult se chinuiește decât se bucură, atunci de ce n-ar avea măcar dreptul să pună punct la toate când i se pare mai potrivit?” [23, p. 155]. Însă raportul tată-fiu, conflictul mamă-tată (mama sub chipul „nebunei”), raportul ontologic viață-moarte, tragismul din cea de-a patra povestire reprezintă *link-uri* spre laitmotivele fundamentale din *Viața și moartea nefericitului Filimon...* .

După lunga confesiune a lui Eu, vocile inchizitorii hotărăsc să-l lase în viață, îl eliberează, pentru că „a muri e o chestiune de-o clipă, a muri se rezolvă în câteva secunde, pe când a duce mai departe jugul remușcărilor și al autoacuzărilor este mult, nemăsurat mai greu, mai dureros, mai chinuitor” (p. 176). Acest fapt îl determină pe Eu să conchidă că: „toată viața este o farsă! Viața omului nu este decât o mare, o maaare comedie! O mare, o maaare batjocură! Și numai moartea vine să-i imprime un sens...” (p. 180). În final, dublul lui Eu se îneacă, iar Eu iese pe mal, își caută hainele (ca un Isai) și nu le găsește, și așa gol – golit de sine, pleacă și își dă foc în mijlocul cărților care îi umplu garsoniera. Purificarea și regenerarea are loc prin două elemente opoziționale: apă și foc. Și apa, și focul sunt forțe ale distrugerii și ale nemuririi. Prin intermediul lor, ființa se deschide spre dimensiunile transcendenței. Finalul tragic, marcat de dublul suicid, reliefează ideea că „scriitorul este în egală măsură originea și urmarea operei sale” [131, p. 49].

În concluzie, noul „experiment scriitoricesc” [50, p. 20] al lui Vladimir Beșleagă reprezintă o expresie a complexității raportului dialogal creator-creație. Construcție polifonică, dezvoltată pe mai multe planuri paralele, *Voci...* conține *summa* concepțiilor artistice ale autorului său. În structura intimă a romanului, realitatea și ficțiunea nu sunt în raport de identitate, nici de opoziție, ci de interacțiune, reflectând unitatea primordială a conceptului de creație. Interacțiunea vocilor ființei dialogale, a ideilor, textelor și lumilor artistice generează o pluralitate de sensuri, reliefând proprietatea romanului de a se reflecta în sine și în alte texte.

2.5. Personajul ca *ființă dialogală*

Sistemul de personaje din romanul *Zbor frânt* a cunoscut o diversitate paradoxală de interpretări. În critică s-a încercat schițarea trăsăturilor caracteriale din perspectiva ideologiei umanist-socialiste, atitudinilor și acțiunilor civice, problemelor etico-morale, sociale etc., care distingeau (ori omogenizau) eroii în mediul lor. Multe din abordări, unilaterale și arbitrare, au redus analiza la descriere, încheindu-se în percepții înguste și eronate. O deficiență fundamentală care se atestă în perimetrul interpretărilor monologice este determinarea esenței umane în limitele unei individualități finite și izolate. Această modalitate de a trata personajul nu face decât să-l fixeze în conturul artificial al unei „ființe de hârtie” (R. Barthes).

Natura spirituală a protagonistului din romanul *Zbor frânt* este o problemă care, în pofida multitudinii de elucidări exegetice, a rămas nerezolvată. În primul rând, în roman Isai nu este prezentat în devenire, așa cum s-a considerat mult timp în critica literară, devenire pe care s-au imprimat semnele războiului. El apare în sincronie, în interacțiune cu alte personaje, aici și acum. Trecutul lui nu e depășit, ci rețrăit, adus în prezentul interior și opus sieși. Chiar dacă își rețrăiește experiențele, eroul nu evoluează, caracterul lui nu se modifică, ci doar se întregește.

Complexitatea eului său a fost intuită odată cu cercetarea romanului prin prisma unui nou mod de gândire artistică – gândirea dialogică. În acest context, accentele nu cad pe ființă, pe interioritate sau pe exterioritate (natură, societate), ci pe relația nemijlocită dintre ele. Evenimentul ontologic care merită cea mai mare atenție este „relația”, fiindcă „spațiul ei este locul de manifestare a Spiritului, dimensiunea principală a existenței umane” [31, p. 14]. Relațiile lui Isai cu lumea, interacțiunea cu *celălalt* și cu sinele subconștient, oferă posibilitatea descoperirii „omului din om”.

Beșleagă sondează cu o deosebită pătrundere conștiința dialogic structurată a eroului său. Interacțiunea dintre existența interioară a lui Isai și a copilului din el reprezintă „dialogul dintre Eu-Acesta cu Eu-Acela” [35, p. 28]. Ipostazele protagonistului sunt pe spații egale în memoria interioară, reactualizându-se cu aceeași intensitate. Amalgamul de evenimente, situații, scene, ideologii etc. se oglindesc în conștiința ambilor; viziunile se întrepătrund, se exclud sau se complinesc. Isai-copilul este prins în acțiunile groaznice ale maturilor, pe care le trăiește acut, iar Isai-maturul rețrăiește senzațiile copilului. Imaginea realității exterioare se constituie din fuziunea mișcărilor spirituale, percepțiilor și experiențelor lor.

Fundamentală pentru înțelegerea omului din Isai este deschiderea lui către *altul*. Raporturile celor două voci interioare sunt cu atât mai complexe, cu cât implică interacțiunile lor cu alte voci. Isai-copilul contactează vocea bunelului, a mamei, a lui Timoșa, a ofițerului german, a căpitanului

rus ș.a., pe care le racordează la sine sau le respinge; Isai-maturul intră în interacțiune cu altă rețea de voci: a soției, a fiului, a fratelui, a sătenilor ș.a. Astfel, firea lui se evidențiază în reacțiile semnificative la stimulii ideologici, morali, spirituali etc., care vin din exterior, adică, în accederea lui „dincolo de sine” (M. Buber).

În raport cu lumea, Isai-copilul este un idealist. El vine în contact cu ea, o interiorizează și o modifică în conformitate cu așteptările lui. Mentea lui e un adevărat generator de proiecții ale unei realități ideale. Mai ales în circumstanțe tensionate, Isai își constituie în conștiință varianta perfectă a lucrurilor, faptelor, comportamentelor celor din jur. Atunci când e prins de neamț, el imaginează situația în care Timoșa l-ar fi salvat: „...«Așa? D-apoi acela Isai era, prietenul meu. Și unde e el?» «L-au dus cu dâșii» «Încotro?!» «Încolo, în grădini, de unde au venit». Și Timoșa îi spune repede căpitanului că uite-așa, căpitanul îi dă un grup de soldați, cei mai buni, și vin și mă scapă.” Iar atunci când îl roagă pe Timoșa să convingă căpitanul să-l lase în sat, el așteaptă, ca de la un prieten, să i se îndeplinească dorința. În imaginația lui, vocea lui Timoșa și a căpitanului ajung la consens, în realitate nu poate fi așa ceva. Șirul de întâmplări, dialoguri închipuite formează o utopie în antiteză cu realitatea, o lume în care binele învinge mereu. În acest mod, Isai „încearcă să se rupă de răul ontologic, pentru a putea să existe într-o dimensiune a absolutului...” [92, p. 39]. Lumii reale el îi opune lumea sa imaginară. Contrastul dintre ele are un efect artistic deosebit.

Excepționala disponibilitate a copilului de a se proiecta în diferite lumi îi potențează interacțiunea cu vocile posibile. Dualitatea sa interioară se accentuează cel mai mult în situații critice, când Isai își închipuie cum ar fi apreciat de un *tu* (pe care-l numește „frate”) și-i dezmente impresia înainte ca ea să se producă: „Ia aminte Isai – liniște de jur împrejur. „Ia, măi frate, ce spaimă am tras. Mai să intru în pământ, când m-am trântit jos. Dar să nu mă crezi un fricos!...”. Adresarea conține cuvântul-apreciere al lui *tu*, pe care Isai îl respinge în aparență. Însă, de fapt, „anticipând replica altuia și răspunzându-i, eul îi demonstrează mereu celuilalt, ca și sieși, dependența de el. Conștiința și cuvântul său intră într-un cerc vicios: un original *perpetuum mobile* al polemicii interioare cu altul și cu sine, un nesfârșit dialog care bate pasul pe loc” [143, p. 111]. Isai vrea să-și păstreze ultimul cuvânt despre sine, dar se privează însuși de el. Acest fapt îi cauzează instabilitate, tensiune interioară.

În lumea reală și față de persoanele reale, cele mai dese ori, Isai își impune rezerve, fiind critic: „Oare dacă i-ar spune lui Timoșa pentru ce a venit, l-ar înțelege? Dar... nu, nu-i spune. Că și Timoșa așa zice: «Măi Isai, uneori îmi pare că suntem frați, așa m-am împrietenit cu tine». Vezi: frați, dar când e la o adică...”. Bivocitatea cuvântului „frați” e dovedită de viziunile opuse asupra relației, de atitudinea diferită față de *celălalt*: egoistă și altruistă. Pentru Timoșa, „frate” e omul alături de care se simte bine. Pentru Isai, „frate” înseamnă persoana pentru binele căreia face totul.

Această concepție etică (și axiologică), scoasă în evidență prin confruntarea de viziuni, se va accentua și în relația Isai – Ilea.

Un raport dialogic cu totul special este cel dintre Isai și bunelul său. Este relația ontologică EU-EL, în care Eul se confruntă cu „o structură gata constituită, în raport cu care se modelează, conform unei opțiuni axiologice, prin tendința de identificare” [98, p. 15]. Captarea interacțiunilor dialogice dintre Isai și bunelul lui are o însemnătate primordială în definirea personalității protagonistului. Natura ființială a bunelului este o matrice spirituală pentru Isai, un model cu care tinde să se identifice prin asimilarea valorilor, convingerilor și idealurilor lui. În maturitate Isai îl descoperă conștient pe EL în sine, își asumă identitatea acestuia, moartea fiind percepută ca o altă formă a existenței („Port în mine două morți, a mea și a bunelului...”).

Isai se află sub „raza de acțiune” (Bahtin) a vocii bunelului. Constituind o autoritate morală atât în fața copilului, cât și a maturului, vocea lui îl orientează permanent către un scop: „Pe unde umbli, măi băiete? De ce ai lăsat-o pe maică-ta și bulihăiești cine știe pe unde? Oh, băiete, băiete, mare ușernic mai ești, nu ții la mama asta a ta, nu tragi la casa ta, nu ții la frații tăi, la neamul tău.” Ideea pe care o susține bunelul și care revine sub forma unor imagini și trăiri intense în conștiința lui Isai, este cea a unității, a integrității familiei. Deciziile pe care le ia Isai ulterior trădează complementaritatea lui cu bunelul: „poate că în Germania mă duc? – de aceea mi-a legat ochii – așa a ordonat domnul ofițer, să nu nimeresc drumul înapoi – știe că dacă m-am unit să mă duc, apoi nu chiar cu toată inima – oricine ar pleca din țara lui tot înapoi se trage...” Construcția hibridă amintește de lupta dintre cele două tendințe ale lui Isai: de a pleca împreună cu ofițerul pentru „viitorul strălucit” pe care i-l promite, sau de a rămâne să lupte pentru unitatea neamului său, așa cum îl îndeamnă bunelul. Până la urmă, Isai se determină și urmează „calea” bunelului. Ultima parte a afirmației citate va fi reluată sub diferite forme și în diferite contexte, de vocile ambilor.

Bunelul pare o ființă arhaică. El dă dovadă de o altă înțelegere a lumii. În interiorul lui mustește filosofia existențială și mentalitatea țărănească, mioritică. El se realizează plener în cadrul celor trei sfere fundamentale ale existenței: natura, societatea și Dumnezeu.

Bunelul se află într-un continuu dialog cu natura, pentru că a fost cioban. O simte fără s-o vadă și fără s-o audă. Prin asociere cu elementele naturii, el își înțelege sensul existenței: „...la ce se gândește, pomii știu, că-s și ei ca dânsul: cât îs tineri și în putere și sănătoși să aducă rod bun și dulce, dacă îmbătrânesc, să fie măcar buni de făcut niște propte și asta se cheamă că ajută și ei să se umple și să se îndulcească poamele”. Pentru bunel, natura este un *tu* cu care comunică, se compară, tinde să se identifice și să se contopească.

El întreține o relație armonioasă cu mediul său, cu oamenii din sat. Imaginea sa în conștiința colectivă este asociată unui sfânt: „Se vedea licărind printre copaci, printre tufele de vie, capul lui ca o lumină argintie, și unii, cei bătrâni, când îl vedeau, ziceau că seamănă chipul lui cu sfinții de

demult, așa cum au rămas să ni-i arate icoanele.” Dar și în visul lui Isai, în care bunelul îl ghidează cum să iasă din încurcătură, e transfigurat un motiv biblic, care subtextualizează atribuția personajului: „Și i se arată în fața ochilor bunelul venind pe sus, peste apă, sprijinindu-se în toiag...” . Pentru Isai, bunelul este un fel de păstorul Isus. E salvatorul, e cel care-și caută „oițele rătăcite”. Nu o singură dată i-a spus: „Dacă aș avea picioarele celea de demult, te-aș lua de mână și te-aș reperi la mă-ta, iar pe urmă m-aș duce să-l caut și să-l aduc și pe dânsul.” Bunelul se manifestă ca o forță protectoare și unificatoare a familiei. În acest context, se deschide o perspectivă asupra existenței umane în raport cu Dumnezeu, specifică esenței umane a bunelului: „omul e chemat să-și pună „interioritatea” în relație cu divinitatea întru executarea diverselor acte existențiale, încercând să atingă pragul sfințeniei” [31, p. 11]. Raportul bunelului cu neamul său, familia sa, felul lui de a fi și de a percepe lumea, imaginea eului său în viziunea celorlalți, sunt profund marcate de „chemarea” lui, de aspirația spre Absolut.

Fiind „un stejar de om”, cu rădăcinile adânc înfipite în pământul natal, bunelul percepe moartea ca reintegrare în substanța lui. El crede impetuos în perpetuarea neamului său, moartea nefiind un impediment al continuității, ci din contra: „...vreun strănepot dintr-al zecelea rând are să beie ori are să mănânce din țărâna mea și are să mă viseze și dacă are să se ducă și el undeva departe prin lume, prin străini, negreșit are să simtă că-l trage acasă și are să vie și el ca mine, măcar șchiop, pe jos are să vie acasă și așa nu ni s-a stinge neamul niciodată.” Pentru el pământul natal este centrul universului, locul unde este posibilă continuarea sa, a valorilor și concepțiilor sale, prin urmași. El este modelul verticalității și stabilității neamului: „Dacă o fi să mor, aici să mor unde m-am născut, dac-o fi să trăiesc, tot aici vreau să trăiesc. Din casa asta nu ies!” Isai deprinde subconștient acest tip de mentalitate, fiind „conștiința-oglină” (G. Ibrăileanu) care reflectă „conștiința-fenomen” a bunelului și care va tinde, la rândul său, să devină „conștiință-fenomen” pentru fiul lui.

Impactul spiritualității bunelului asupra destinului protagonistului, în contextul societății totalitare, este trist. Isai luptă cu îndârjire pentru realizarea valorilor strămoșești, se jertfește, suferă, ca, la un moment dat, să se pomenească singurul „purtător” al acestora. El e atacat de o multitudine de voci opuse, bănuitoare, răutăcioase, ironice. Sătenii îl tachinează cu întrebări stupide și luări în derâdere. El se manifestă ofensiv: „Bre, eu am murit odată, bre! Am văzut moartea cu ochii... Am fost în mâinile ei... Moartea-i în mine, bre! Acu-i zic să iasă și să v-apuce de gât!”. El reacționează inadecvat, fiind irascibil permanent. Până la urmă cedează, nu mai întreprinde nimic; pierde lupta și pe sine odată cu ea. Isai-maturul a pierdut mecanismul interior de autoapărare prin anticiparea părerii străine, prin dezbaterea imaginii sale în opinia altuia.

Din lumea pestriță a *celorlalți* face parte și soția lui Isai. Ea este străină pentru el, o voce care i se opune. Relația lor e departe de afecțiune și susținere reciprocă, iar căsnicia li-i un cuib de

ură și neînțelegeri. Când „unii din sat” consideră că Isai a fugit pe front de frica mamei lui, care vroia „să-l chelfăneze”, soția lui adoptă aceeași părere derizorie: „Și mai totdeauna îi aducea aminte cât de *cuminte* a fost Isai când era băietan și că nu degeaba a vrut să-l gătuie mamă-sa, și nu degeaba a fugit el peste front, că pe astă parte totuna l-ar fi găbjit...” Cuvântul accentuat în text constituie unitatea de viziune a soției și sătenilor în privința lui Isai, marcând, totodată, și accentul ironic al naratorului față de ea.

Soția lui Isai se arată dezgustată de nenumăratele-i mărturisiri despre trecut: „Când se întâmpla să vorbească Isai cu cineva de vremea aceea și era și ea de față, numai-decât îi striga: „Dar mai taci odată cu nemții tăi, că mi-ai umflat capul! Crezi că tare le mai trebuie oamenilor să știe? Măcar dac-ai fi făcut vreo treabă acolo, dar așa numai lauda de tine.” Și se ducea luând copiii cu dânsa să nu mai învețe și ei de la tatăl lor *a spune minciuni*.” De remarcat aici plurivocitatea sintagmei *a spune minciuni* – sătenii, fratele și soția lui Isai, nu cred în tot ce relatează acesta. De altfel, și gura satului, și soția îi provoacă lui Isai aceeași reacție. El își manifestă virulent dezgustul față de sătenii batjocoritori: „Măi! Am vrut să mă duc cu nemții să nu ajung să te mai văd și pe tine!”, iar aversiunea față de soție – printr-un umor negru: „Am vrut, fa, să-l prind pe Hitler... să-l leg de-o postoroncă și să-l port desculț prin tot satul și să-l opresc pe la toată casa unde a fost ucis un om... Să-l port așa până ce-oi rămânea cu funia în mână și cu umbra lui legată de dânsa. Ori, dacă vrei, jupuiam pielea de pe dânsul și-ți făceam ție ciuboțele, că așa a făcut cu alții... Ha-ha-ha!...” De fapt, Isai este destabilizat de multitudinea reflexelor deformate ale imaginii de sine în *celălalt*, de neconcordanța dintre eu-pentru-mine și eu-pentru-altul. Aceasta tot v-a fi o cauză a crizei sale de identitate. „Diversificarea până la contradicție a mărturiilor dovedește că realitatea ca entitate tradițională, a încetat să mai constituie un punct de referință, prin urmare, aceasta trebuie recuperată printr-o sinteză a viziunilor parțiale” [145, p. 152].

De partea opusă a „baricadei” este și fratele lui Isai. Ile este un individ slab, mânat de interese materialiste, deviat. Profită de bunătatea lui Isai și îl lasă să-i ispășească vina la închisoare. Iar mai apoi nici nu vrea să recunoască: „tu, tu-mi ești frate?” „Frate.” „Frate?! Te întreb. Dacă-mi ești frate, de ce m-ai vândut?...” „Da nu te-am vândut, bade, zău... Alții te-au grăit”. „De unde știu alții ce-a fost cu mine? Numai tu știi, numai ție ți-am spus”. „Nu, bade, n-am spus nimănui... Poate...”. Revenim la plurivocitatea cuvântului *frate* – punct în care converg diferite voci: Isai, Ile, Timoșă, oficialii etc. Sistemul de semnificații al cuvântului „frate” se conturează prin intermediul „relației active dintre sensurile expuse de diferiți subiecți verbali” [89, p. 39], în condiția în care aceștia nu ajung la consens. Interacțiunea sensurilor are un efect remarcabil, mai ales prin trimiterea la realități extraliterare, de exemplu, la legătura basarabenilor cu „frații lor de peste Prut” (formulă devenită clișeu astăzi). În cheia gândirii bahtiniene, Beșleagă accentuează un cuvânt „deja populat cu intenții sociale străine, silindu-l să servească noilor sale intenții” [3, p. 156].

Orgolios și impulsiv, Ile respinge reproșurile fratelui, se comportă brutal cu el, nu-și asumă responsabilitatea pentru situația lui jalnică, considerându-l singurul vinovat de starea în care a ajuns: „Dracu’ te-a rugat să te bagi? Te-am rugat eu? Dacă n-ai avut cap și ai fost un prost și jumătate și n-ai șezut binișor cum au șezut alții. Ce te-ai pornit să mă cauți?” „M-am pornit că nu știam ce-i cu tine, m-am pornit să te-aduc acasă, să nu te mănânce cioroi ori peștii, măi!”(...) „Mai bine te mâncau cioroi ori peștii pe tine!”. Contradicțiile lor denotă o divergență de concepții existențiale. Pentru Isai *alții* sunt străinii din mijlocul cărora trebuia să-l smulgă pe Ile, pentru a-l întoarce acasă, iar pentru Ile *alții* („n-ai șezut binișor cum au șezut alții”) constituie un model comportamental.

Foarte vag, Ile simte că relația lui cu Isai este degradată, dar limitele sale îl fac să nu înțeleagă rădăcina lucrurilor: „...Ile l-a legat cu funia, l-a trântit pe Isai în mijlocul casei și i-a turnat câteva găleți de apă... l-a legat Ile ca pe un hoț oarecare și pe urmă, după ce a adormit Isai, s-a așezat lângă dânsul și a plâns. A plâns de necaz că iaca ce zile au ajuns ei, frații, de trebuie să se bată unul cu altul...”. El nu are nici o mustrare de conștiință, nu întreprinde nimic pentru a schimba situația, pentru că nu înțelege rădăcina lucrurilor. Drept urmare, Isai ajunge să-l perceapă pe Ile ca pe un străin, asociindu-l cu dușmanii: „...și el se zbătea și nu se da și striga că așa l-au legat nemții atuncea pentru dânsul, pentru Ile, și acuma fratele lui de sânge își bate joc de dânsul.” Raportul dintre cei doi frați devine non-moral.

La început Isai tinde să se identifice în Ile, în TU-ul său. Neînțelegând că Ile este o fire opusă, Isai așteaptă ca acesta să acționeze în același fel. El vrea să creadă că Ile, de fapt, a pornit în căutarea tatălui, că Ile poate să-l asculte, să-l înțeleagă și să aprecieze sacrificiile pe care le-a făcut pentru el. În virtutea concepțiilor *neam, familie, frate*, pe care i le-a format bunelul, Isai nu-l poate percepe pe Ile ca pe un *celălalt*: „Ce cai ați ascuns la voi?” „Cai? Nu știu nici un fel de cai!” „A, nu știi?” Și odată strigă către ușă: „Aduce-ți-l pe celălalt!” „Pe celălalt? S-a gândit Isai. Cine-i celălalt?” Când a văzut că pășește peste prag nu altul decât Ile, a rămas cu gura căscată...”. Pentru Isai familia este o unitate, membrii ei sunt identici și solidari. Mintea sa nu poate concepe posibilitatea trădării între frați. Iată de ce el rămâne pierdut în fața realității: „Când se gândea Isai mai vârtos: dar ce-i aceea *vreme*, ce-i aceea *soartă*? Nu se știe de ce în fața ochilor îi răsărea Ile, și de-acuma nici din vreme, nici din soartă nu mai rămânea nimic, ci rămânea Ile, și Ile era vinovat de toate.” Conexiunile intertextuale au o contribuție colosală la concentrația semantică a textului: „Ile l-a pârât, Ile l-a dat de gol, Ile l-a vorbit, Ile l-a vândut (Cum au zis cei doi: „Frate-tu te-a vândut!”)”. Aluzia la imaginea biblică (a lui Cain și Abel, sau a lui Iuda care l-a vândut pe Isus) și la cea baladescă (motivul mioritic al complotului dintre „frați”) intensifică deznodământul tragic al romanului lui Beșleagă.

La nivel discursiv, vocea lui Ile contribuie substanțial la explorarea adevărului în *pățania* lui Isai. Este sesizabilă metoda de incitare a interlocutorului („anacriza”), care îl forțează să-și formeze

propriul punct de vedere, făcându-l să „vorbească”. Astfel are loc „purificarea cuvântului de obiectivism” (M. Bahtin), confruntarea viziunilor subiective fiind o cale sigură spre adevăr, pentru că „adevărul nu ființează în capul unui om izolat, el ia naștere printre oamenii uniți într-un efort comun în căutarea lui, în procesul comunicării lui dialogale” [2, p. 152]. Astfel, firul narativ se desfășoară între realitățile prezentate de cele două voci, care se contrazic și se complinesc succesiv: „Măi, Isai, măi, nu-i drept ce spui. Ascultă, bre, omule, să-ți spun eu cum a fost. Și către om: când a văzut pe neamț la spatele lui, nu să fugă, dar nici să țiuie n-a țiuie. S-a trântit jos, s-a apucat de pânțe și a început a plânge și a striga că ii foame.” „De unde știi tu, bre Ile, de unde știi mai bine decât mine?... N-am fugit, m-am lăsat jos și m-am apucat de picior, măi, că aveam un deget însângerat și i l-am arătat. N-am zis nimica de foame...” „...Măi, Isai, iar le încâlcești. Cum să le spui, dacă chiar din capul locului ai zis că te-ai pornit prin grădini să cauți vaca pe care ai prăpădit-o?” „Drept, măi Ile, drept. De unde, dracu’, știi așa bine?...”. Aceste perspective asupra realității formează o structură deschisă, de natură dialogică, solicitând implicarea tuturor instanțelor textuale și extratextuale în dezbateră adevărului.

Relația tată-fiu determină înțelegerea personalității protagonistului sub un alt aspect. Pe de o parte, Isai păstrează cu sfințenie imaginea tatălui său, pe care o apără (cel puțin în sine, pentru sine) de insulte și păreri *străine*. Astfel, atunci când oficialii care îl interoghează îi spun: „Te știm noi din ce sămânță ești... Să nu te trimitem după tată-tău...”, Isai se tulbură: „Dacă ar fi încercat să ponegrească numele tatălui care s-a pierdut fără veste și fără nicio vină, dacă ar fi încercat, Isai era gata să înhațe un scaun și să li-l trântescă în cap...”. Pe de altă parte, relația sa propriul fiu este mai mult decât o simplă filiație.

Legătura cu fiul este un remediu sufletesc pentru Isai. Fiul este unica persoană la care speră, persoana care ar putea să-l asculte cu interes și înțelegere. Isai este convins: „Lui, lui trebuie să-i spun tot ce a fost, ce am gândit și am simțit în ora aceea de groază și întuneric. Lui să-i spun, lui.”. Între ei se desfășoară „comunicarea existențială” (K. Jaspers), în care „evenimentul principal îl constituie nu schimbul de informații, cunoștințe despre obiect, ci anume înfîpripirea și consolidarea unei relații interpersonale, care marchează profund destinul, schimbarea existenței unice, a felului de a fi al fiecărui participant” [84, p. 23].

„Pățania” mult prea discutată, dezbătută de către toate vocile romanului, apare într-o altă viziune când Isai o povestește imaginar fiului. Ea conține alte detalii decât cele povestite de către Isai *celorlalți*, e pătrunsă de un spirit moralizator. E pățania lui Isai-copilul văzută din punctul de vedere al lui Isai-maturul: mai mult o analiză, decât o simplă relatare. Curiozitatea copilărească a fiului face din Isai un povestitor dezinvolt. Confesiunea ia formele unui dialog spiritual.

Dar conversația nu este întru totul senină, atâta timp cât conștiința lui Isai rămâne deschisă vocilor din exterior. Frica obsedantă a lui Isai de cuvântul-batjocoritor, îl face să prevadă infiltrarea

acestuia în cuvintele fiului său: „Dacă nu credea, înseamnă că...” „Ce înseamnă?” „Înseamnă că spuneai minciuni”. „Cine? Bade-tu Ile te-a învățat să grăiești așa? Ori mamă-ta?” Isai ar lăsa pumnii amândoi pe ce s-ar nimeri – gard, masă, fund de poloboc – iaca, a ajuns să învețe oul pe găină, nici plodul tău nu vrea să te creadă, te face mincinos...”. Dar pentru că dialogul are loc în lumea sa interioară, unde e stăpân pe situații, va aplana ușor conflictul: „Deodată își dă seama că vorbește Isai nu cu un străin, ci cu fiul lui. „Ascultă și caută să pătrunzi adâncimea lucrurilor și să nu te împiedici de un fir de colb, ca nerozii care se anină de un cuvânt al omului și caută să-l umfle, să-l răsucescă și să-l întoarcă în fel și chip, cuvântul, după firea lor plină de răutate și să-l îngroape pe om, lăsând uitării bunătatea și suferințele lui...”. „Am să încerc, tată...”. Toate aceste izbucniri ale conștiinței fac parte din lumea posibilului, a realităților potențiale, care trimit „dincolo” de punctul pus de autor la sfârșitul romanului.

Deci, natura ființială a protagonistului se conturează, pe de o parte, la granița dintre realitate și potențialitate, dintre lumea existentă și lumea imaginată de el, iar pe de altă parte, se dezvăluie în spațiul relațiilor dialogale ale întregului sistem de voci. Conștiința lui Isai oglindește concepțiile despre lume și existență, care derivă din relația bunelului cu familia, neamul, comunitatea, din dialogul lui cu natura și cu Dumnezeu. Axiologia spirituală pe care o apără instinctiv și aproape inconștient protagonistul, conține fundamentele mentalității originare a poporului. Coliziunile de opinii, ideologii, viziuni, care implică vocea lui Isai, pun în lumină trăsăturile lui umane. Isai rămâne vertical în fața forței dominatoare a deviantului totalitar prin vigoarea interioară, prin capacitatea excepțională de interacțiune, opoziție, rezistență și prin sacrificiul „zborului” său în numele spiritualității strămoșești.

Concluzii la capitolul II:

1. În perioada anilor '60-'80 problema deviantului și a lumii totalitare reflectată în romanele lui Beșleagă a fost redusă la tăcere. În fiecare roman atestăm elemente subversive, despre care critica a evitat să vorbească. Analiza lor, mai ales în cazul romanelor moderniste, este importantă pentru formarea unei viziuni integrale asupra lumii românești.
2. În *Zbor frânt* lumea artistică este marcată de confuzia dintre adevăr și falsitate, valori și pseudovalori. Este o lume în dezagregare cu indivizi deviați și dezorientați de ideologia străină, este un spațiu reprimator pentru eroul central, care suferă o gravă criză de identitate. În dialog cu această lume, Isai protejează imaginea tatălui și a bunelului, și, totodată – valorile strămoșești. Însă rămânând vertical în fața deviantului, el își contrapune lumea, iar existența lui se reduce la o permanentă luptă. În poemul tragic, criza identitară și lumea totalitară este transfigurată mult mai nuanțat. Eroul central este supus experimentelor diabolice ale oficialilor și mecanismelor regimului. Drept urmare, el se dedublează și raportându-și cele două ipostaze la vocile exterioare, se implică într-un etern dialog de autoidentificare. Iar în romanele de după 1976, eroii reprezintă ipostaze sau contra-ipostaze a tipului *homo sovieticus*. Sunt tratate probleme ale lumii totalitare ca: mediu urban ca spațiu al degradării, dezmembrarea familiei, dezumanizarea, reîntoarcerea la „rădăcini”, estropierea memoriei, falsificarea istoriei, deznaționalizarea etc.
3. Tendința de a exprima „adevărul artistic” în perioada reprimării totalitare a fost și motivul apariției romanului istoric. Beșleagă reușește să creeze imaginea artistică a lumii secolului al XVI-lea, apelând la strategii de teatralizare a epicului. Acestea îi permit reprezentarea opoziției categoriilor sociale, interacțiunii vocilor istoriei cu privire la probleme existente și în epoca sa: teatrul politic, nedreptățile sociale, tragismul existențial, destinul intelectualului, dialogul lui cu lumea și cu sine.
4. Perspectiva dialogică asupra romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* implică o nouă concepție asupra esenței ființiale a personajului. În ontologia romanului, omul este reprezentat ca ființă duală, iar conștiința sa dialogic structurată este un spațiu al confruntării opozițiilor ontice și epistemologice. Dualitatea ființei, a structurii ei bipolare identitate-alteritate reprezentată de raporturile bine-rău, fizic-spiritual, material-ideal, sacru-profan etc. În dialogul existențial, Filimon reușește să-și fixeze reperele identitare, doar conștientizând dualitatea opozițională a propriei ființe.
5. Romanul *Voci...* reprezintă o sinteză artistică a lui V. Beșleagă, concepută ca spațiu intertextual al tuturor romanelor sale. Personajul central este Autorul (*homo artifex*), toate celelalte voci reprezentând proiecții diverse și contradictorii ale conștiinței sale. Construcția polifonică a romanului se organizează pe baza raporturilor dialogale dintre diferite perechi sau rețele de voci

opuse/complementare. Polemicile constituie planul ontologic, metafizic, gnoseologic, metaliterar etc. și relansează într-o nouă optică raportul dialogal autor-personaj, autor-operă, operă-cititor.

6. Abordarea dialogică a prozei românești a lui Beșleagă condiționează o nouă percepție asupra sistemului de personaje, reliefând originalitatea autorului în transfigurarea imaginii artistice a omului. Pentru o înțelegere adecvată a naturii personajului, acesta nu trebuie perceput ca individualitate excepțională, separată de lume, ci numai în relație constantă cu ea. Personajele lui Beșleagă sunt conștiințe dialogale, deschise către *altul*. Protagonistul din *Zbor frânt*, spre exemplu, trăiește și interacționează simultan cu două lumi: cu lumea imaginară, proiectată de conștiința sa (în interacțiune cu cea a bunelului) și cu lumea reală – o contrautope. Alienarea și criza identitară sunt efecte ale contradicțiilor frapante dintre aceste două lumi, ale opozițiilor dintre iluzii și realitate, pe care Isai le conștientizează și le trăiește cu intensitate. În dialogul dintre lumea sa interioară și lumea totalitară se profilează esența „omului” din Isai.

III. PO(I)ETICA ROMANULUI

3.1. Construcția romanului

Una dintre particularitățile inovatoare ale prozei românești a lui V. Beșleagă stă în modalitatea de organizare a materialului artistic. Construcția romanului său evoluează de la structura tradițională (liniară, inelară) la cea de tip modernist (fractală). Atestăm modele de construcție liniară în romanele *Acasă*, *Ignat și Ana*, *Durere* și în romanul istoric. În *Zbor frânt* se pierde liniaritatea firului narativ, construcția este inelară, sfârșitul fiind în raport de contiguitate cu începutul. Iar poemului tragic *Viața și moartea nefericitului Filimon...* are o construcție mult mai amplă. Ea presupune un grad înalt de complexitate tehnică și compozițională, clar definită prin intermediul unui termen împrumutat din științele exacte – „fractal”, ceea ce înseamnă „o figură geometrică fragmentată sau frântă, care poate fi divizată în părți, astfel încât fiecare dintre acestea să fie (cel puțin aproximativ) o copie miniaturală a întregului” (Mandelbrot B. B., *The Fractal Geometry of Nature*, 1982). Geometria fractală studiază formele neregulate ale obiectelor în unicitatea lor, nu ca pe elemente statice, ci în evoluție, atât în natură, cât și în artă.

Modelul fractal în proză potențează receptarea imaginii lumii în mișcare continuă. Imaginea nu este gata formată și impusă cititorului, ci se generează în procesul lecturii, în strânsă interdependență cu particularitățile lui intelectuale. Structura neregulată a construcției romanului face anevoioasă înțelegerea lui. Iată de ce, în analiza poemului tragic trebuie să se ia în calcul principiile fractalității: primatul examinării, supremația detaliului, non-liniaritatea, omoteția interioară și dimensiunea fractală [156, p. 226]. Aceste principii stau la baza construcției romanului și aplicarea lor aduce aparentul haos compozițional la condiția unui model structural determinat.

Desigur, construcția fractală în roman (dar și în oricare altă operă artistică) nu poate fi studiată ca pură structură, ca formă. Chiar dacă este materială, „realizată în întregime pe baza materialului”, forma „ne scoate dincolo de cadrul operei ca material organizat” [2, p. 58]. Forma compozițională prezintă interes în măsura în care aceasta presupune o modalitate de ilustrare a conținutului, a lumii „ca obiect al cunoașterii și acțiunii etice” [idem, p. 67]. Construcția fractală reprezintă o structură textuală în cadrul căreia sunt codificate diferite percepții despre „formele” de existență a omului în lume. Imaginea artistică pe care o creează structura fractală a romanului e o modalitate de reprezentare a lumii în conștiința umană – desemnează fractalitatea identitară a ființei umane, fractalitatea socială sau culturală a comunității etc. Pe lângă acestea, în poemul tragic, construcția fractală recreează la nivelul formei imaginea lumii în dezagregare.

Pentru a releva efectele hermeneutice ale construcției fractale în *Viața și moartea nefericitului Filimon...* este necesar de a se porni de la analiza po(i)eticii romanului. Principalele particularități structurale ale poemului tragic sunt efecte ale fragmentarismului, mozaicului, contrapunctului și punerii în abis. Textul fracturat într-o multitudine de secvențe are proprietatea de a se desfășura simultan pe mai multe planuri, în cheia unor specii romanești diferite. Fabula este pulverizată într-o multitudine de „particule” în care se oglindește întregul. Fiecare particulă (devenită plan independent) își are propria structură, tehnică, chiar propriul limbaj și sistem ideatic, coexistând și interacționând în cadrul întregului cu celelalte și cu întregul, după principiul sistemului în sistem. Fiecare plan, ca posibilitate diferită de ființare (dar și ca un mod aparte de interpretare) a conținutului, contribuie la formarea sistemului hermeneutic integral al poemului tragic. Astfel, viața lui Filimon este reflectată în mai multe oglinzi, fiecare formând o imagine specifică, dar niciuna dintre ele nefiind propusă drept adevăr absolut.

Investigațiile lui Filimon, ale lui Dionisie, ale Cristinei (în dialog cu vocea colegului medic) asupra stării „nervului rupt”, formează viziunea psihanalitică asupra realității interioare. Are loc o minuțioasă analiză a fenomenelor și a proceselor psihice. În acest mod se tratează, de pildă, problema cunoașterii: „...cum rămâne cu introspecția? Ori, poate, e mai bine să nu știi, să nu cunoști, și: ferice de cei săraci cu duhul, că a lor va fi... ori vorba poetului: nu cerceta aceste legi – lasă-mă! – atâta ți-a rămas, colega, să te lași dusă de torentul asociațiilor, să abandonezi orice analiză, și la nivelul simplelor senzații: vizuale, auditive, tactile etcetera, după teoria dumată, pe care încercai s-o susții în teza... (...) Colega, slăbește-mă cu întrebările, ocupă-te de introspecții și autoanalize psihologice asupra dumată însuși, nu mă folosi de cobai... – dar parcă cobaiul are psihic? – ufl! Își trece ea dosul palmei peste frunte, am transpirat, dacă deschid ochii, am să-l găsesc imediat, dar atunci se va pierde farmecul experienței – autoexperienței, că doar dumneata susții că unele halucinații s-ar putea combate prin altele, astfel deformarea pe care o suferă...”. Această polemică, reconstituită din frânturi de replici pulverizate în tot cuprinsul romanului, are loc în conștiința dialogală a Cristinei. Pe de o parte, ea contrapune două posibilități opuse de existență umană: în cunoaștere și în necunoaștere. Iar pe de altă parte, cele două voci ale medicilor (care reprezintă cunoașterea științifică/ profană) polemizează cu perspectiva religioasă, în care cunoașterea absolută e accesibilă doar divinității – „ferice de cei săraci cu duhul”, și cu viziunea poetică – „vorba poetului” (cunoaștere artistică). Dar ironizându-le, nu fac decât să le accentueze ca posibilități de cunoaștere a lumii și modalități de depășire a obstacolelor cognitive ale protagonistului aflat pe „anevoioasa cale a cunoașterii de sine”.

Analiza psihologiei obsesive, a stărilor conștiinței aflate la limitele patologicului și ale normalității, urmărește determinarea cauzelor crizei identitare: „ori poate-i enigmaticul Dionisie, care i-a întors lui Filimon sufletul pe dos? – ce terminologie vulgară, colega, – și care i-a provocat

această criză de... – dar în ce scop? – Dionisie Oprea este fratele acelei Străine. Cristina zâmbește: intuiția, și eu credeam că-i logica la mijloc...”. Stările interioare personajului sunt cercetate ca patologii psihologice de către aceste două voci. Cea de-a treia voce (pseudoanalitică) este a naratorului, care adoptă poziția unui observator atent al conștiinței crizate, urmărește fiecare mișcare interioară, acordând atenție detaliilor. El analizează distant gândurile, ideile, viziunile, meandrele conștiinței și chiar limbajul interior al personajelor: „poate că nu și-a formulat clar gândul, dar îl purta în adâncul sufletului, unde adunase destul amar, mai ales în ultimul timp, cu fata asta, apoi și el...”. Analiza textualizării limbajului interior presupune coborârea din conștient în subconștientul și în inconștientul uman, care refulează „mișcarea și activitatea continuă a semnificațiilor împotriva intenției conștiente a individului” [76, p. 195].

Problema cunoașterii este tratată din exterior (în interacțiunea dialogală a vocilor) și din interior (în verbalizarea fenomenelor psihice ale protagonistului, în monologul interior dialogat). Discursul psihanalitic este rezultatul introspecției, autoscopiei, fluxului conștiinței, flashbackului, etc. Visul, obsesia, angoasa, mișcările memoriei și ale conștiinței, anamneza, dedublarea prezintă în amănunte viața psihică a lui Filimon. Procesul dedublării, spre exemplu, este transfigurat în imaginea „căderii” în inconștient și „urcării” eului către sine: „și ia aminte: de jur împrejur se înalță pereți verticali de piatră – cinci, zece, o sută de metri înălțime! Își dă seama: sunt pe fundul unei uriașe fântâni cu pereți de piatră, dar... răzbate o lumină prin ei. (...) lumina vine de sus – să urc, dar cum? (...) Foarte simplu, zice un glas, pui piatră peste piatră (...) pune piatră peste piatră, piatră peste piatră – de nu s-ar dărâma, de nu s-ar... – și se lovește cu ceafa de ceva. – sticlă, un pod de sticlă deasupra lui. (...) se ridică Filimon într-un genunchi și vede că-i într-o odaie largă și albă... și vede întins pe el un bărbat tânăr încă, cu obrazul neras de câteva zile (...) „A! țipă Filimon. Aista-s eu!”. Eul său profund se exteriorizează, devine conștientizat, astfel că Filimon capătă viziunea dintr-o parte a ființei sale – fapt care permite cunoașterea obiectivă a sinelui de către sine, implicând resursele subconștientului în identificarea cauzei „nervului rupt”. Ca și eroii marilor romane psihologice românești, în raport cu problema sinelui torturat, Filimon, „are mereu străfulgerări interioare ale cunoașterii” [4, p. 20]. De aceea poemul tragic „nu prezintă un personaj în evoluție, impresia de mișcare venind din procesul introspecției sau mai exact că personajul nu evoluează din punct de vedere psihic, ci doar în cunoașterea de către autor sau de către sine însuși a structurii sale sufletești. El nu se modifică în sine, ci doar în cunoașterea de sine” [75, p. 23]. Problema cunoașterii este strâns legată de aspectul ontologic și psihologic al romanului. Planul psihanalitic interferează și chiar se suprapune în unele secvențe cu planul epistemologic al romanului, urmărind același scop (omul, lumea lui interioară și exterioară).

În lumina planului psihanalitic devine mai clar și planul romanului de idei (observația aparține cercetătoarei Felicia Cenușă). Conflictul interior al protagonistului este declanșat de o idee,

care trece ca un fir roșu prin întreg romanul. „Nervul rupt” este ideea-forță (devenită convingere), care-i copleșește interioritatea și ajunge să-i schimbe destinul. Ideea este superioară eului, îl domină, îl modifică, deși nu este ideea lui, ci e una străină – este „vocea-idee” a intelectualului Dionisie. De fapt, în roman se accentuează natura dialogică a ideii, care este spațiu de întâlnire/coabitare/ confruntare dintre două sau mai multe conștiințe. Or, așa cum afirmă Bahtin, „ideea prinde viață, adică se formează și se dezvoltă, își găsește și își înnoiește expresia verbală, generează idei noi numai din momentul în care leagă raporturi dialogale temeinice cu alte idei, aparținând altor indivizi” [2, p. 121].

Fiecare conștiință este dominată de o anumită idee, care determină viziunea asupra realității, dar și asupra propriului eu. În raport cu ideea „nervului rupt”, Filimon se percepe ca fiind lipsit de integritate; în legătură cu ideea/ viziunea totalitară a conducătorului, Fătu se consideră un Dumnezeu; în funcție de ideea despre „mamă”, „casă”, „vatră”, Cristina e închisă și crizată, iar lumea din exteriorul casei ei devine pentru ea amenințătoare. La baza fondării imaginii lumii în roman (o lume lipsită de unitate și coerență) stau diferite idei. Dar importantă nu este atât ideea în sine, ci modul în care aceasta devine o poziție spirituală.

La confluența dintre planul psihanalitic și cel al romanului de idei are loc simbioza modernului cu tradiționalul, a naționalului cu universalul, a unor elemente de natură diversă și contradictorie, care se complinesc reciproc cu semnificații. Modalitatea extraordinară prin care Beșleagă asociază simboluri de factură psihanalitică (labirintul, cubul, nervul, pătratul, groapa, căderea, culorile) cu „simbolurile arhetipal-culturale, etnice, cum sunt casa, vatra, focul din vatră, bătrânul, mama...” [88, p. 135], reprezintă un alt element inedit al romanului.

Unele conexiuni intertextuale alcătuiesc planul unui roman-parabolă. În text își găsesc reflecții intertextuale câteva pilde biblice. Un bun exemplu este scena cu „spălarea picioarelor” (Isus le spală picioarele celor 12 ucenici ai săi drept pildă de dragoste și dăruire față de cel apropiat; Maria-Magdalena îi spală picioarele lui Isus, ca semn al lepădării de sine), care are rezonanțe tulburătoare atât în conștiința Cristinei, cât și a lui Filimon: „liniștește-te, ți-am scos bocancii, am să-ți spăl picioarele – Cristina mi-a spălat picioarele – chinuitele, cât au umblat ele, pe unde au călcat... (...) numai astă-seară Cristina m-a descălțat și le-a spălat, picioarele, ori poate am visat?” Această relație intertextuală cu parabola biblică face aluzie la responsabilitatea morală a omului față de aproapele său, accentuată prin relația afectivă, strânsă, sacră dintre cele două personaje. Ei sunt legați nu numai prin datele genetice (frați gemeni), ci și prin spiritualitate. În relația dialogică Filimon-Cristina are loc o unire relațională dintre eu, tu și El, întru atingerea idealului de fraternitate. Dragostea de celălalt este egală cu dragostea de sine și de Dumnezeu.

Raportul Filimon-Fătu este zugrăvit prin altă parabolă – cea a răstignirii. În răspăr cu semnificația biblică a răstignirii, în roman acest act apare în conștiința lui Fătu ca o satisfacere a

dorinței sadice și plăcerii de a-l vedea pe El suferind. Relația dintre personaje, în acest caz, este răsturnată. Răstignirea e actualizată ca metodă de pedeapsă pentru „hoțul” (Filimon) care este „vânat” în casa lui Fătu. Conștiința lui proiectează un monolog triumfător și diabolic în fața fiului prins în capcană: „și acum privește în colțul din dreapta, ce vezi? o cruce, o răstignire: știi că acum multe sute de ani pe cruci ca asta erau bătuți în cuie hoții, bandiții, ucigașii, știai? și acum ia-o în spate, așa, și pornește, îi grea? Ei, vezi? Criminalii de altădată erau gentelmenii, și-o duceau singuri, apoi urcau pe scăriță, mătăluță nu vrei să urci?” Interpretarea păgână a mitului biblic al răstignirii, accentul sarcastic, nu face decât să identifice soarta de ființă jertfită a lui Filimon cu cea a lui Hristos. Planul biblic aduce o altă lumină asupra existenței lui Filimon.

Dintr-un alt punct de vedere, Filimon, care este victima tatălui său tiran, poartă vina a tot ce i se întâmplă. Conștiința sa ascunde multe nedreptăți făcute chiar de *mâinile* proprii. Crima, urmărirea, amenințările, colonia pentru copii, închisoarea, obsesia gratiilor, pistolul, ancheta sunt elementele esențiale ale planului polițist desfășurat în *Viața și moartea nefericitului Filimon...* În cadrul acestuia, aceleași personaje au o cu totul altă distribuție: ei se împart în victime, inculpați și martori. Acuzațiile sunt emise din toate părțile, raporturile acuzator-acuzat, vinovat-victimă este răsturnat de mai multe ori. Procesul judiciar devine cu atât mai complex, cu cât este sesizată mai acut lipsa unei instanțe superioare, care ar pronunța „sentința”.

Ancheta se desfășoară prin recuperarea (în stil juridic) a trecutului protagonistului. Sunt interogate mai multe persoane, dar procesul de chestionare este, ca și în cadrul celorlalte planuri, disproporțional fracturat și repartizat mozaical în mai multe capitole ale poemului tragic. Iată câteva din fragmente în succesiunea în care apar în text:

„Scrie. Trebuie... Cât de scurt. Tot ce-a fost, ce s-a întâmplat... parcă niște semne negre împrăștiate pe o foaie albă, vor spune ele ceva?”

„Întrebarea a treisprezecea: unde erai dumneata aseară, la ora nouă, adică 21? – o pauză lungă, tăcere, și aceeași voce pe un ton mai ridicat: răspunde!”

„Șezi și răspunde! Întrebarea nr. 13, spune o voce gravă: acum cinci zile, duminică, la orele unsprezece treizeci ai fost văzută cu sus-numitul individ în piața din Basarabești. Ce-i spunei?”

„Întrebarea 21: acum două zile, joi seara, când a venit el aici și dumneata i-ai explicat amănunțit cum să pătrundă în casa dumată... unde i-ai spus să sape, în ce loc să caute? ”

„dat fiind că avem dovezi că-l cunoști pe fugar, că te-ai întâlnit cu el două zile după ce a dispărut și fiindcă martorii sunt de față – cel cu dosarul negru arată spre Chior și Gafa – noi calificăm acest caz ca fiind săvârșit premeditat și în grup, și, conform articolului al...”

Linia polițistă aduce o nouă perspectivă asupra fabulei poemului tragic, presupune o nouă modalitate de reconstituire a evenimentelor și relațiilor dintre eroi, înregistrându-le în „copertile

negre” ale unui dosar de existență. La nivelul discursului narativ, dar mai ales al fabulei, secvențele juridice au un rol organizator.

Realitatea românească se reflectă cu totul diferit prin prisma planului socio-politic din *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, care oglindește societatea în perioada totalitară, evidențiind defectele de sistem și consecințele lor asupra individului, reprezentant al diferitelor categorii sociale. Se insistă asupra problemei oprămării intelectualității care opune rezistență sistemului, depersonalizării clasei muncitoare, răsturnarea ierarhiei de valori sociale și general-umane, atribuirea unei conotații pozitive/ constructive tuturor actelor de violență în mediul social și privat etc. Aceste aspecte au cele mai profunde ecouri ale ideologiei politice în roman, reflexe ale vocilor lumii totalitare.

Una dintre cele mai palpante secvențe ale planului socio-politic al romanului este o cvasilegendă a unui loc din satul Basarabești. Ea reprezintă un mod de a înțelege și de a pune preț pe credințele/ valorile spirituale ale comunității: „Platforma! Din vechime lumea din sat îi zice „Oala dracului”, era aici o spărtură care ducea în hrubele de sub pământ, cele de pe vremea turcilor și tătarilor, iar mai târziu i se adăugase alt nume – „Ieșirea Omului” pentru că, cică, ar fi ieșit de acolo un haiduc viteaz, care a venit de le-a făcut sătenilor dreptate când se aveau în ceartă cu boierul lor, iar mai târziu se ascundeau acolo tot felul de hoți de porci, de cai.... și, când a ajuns el șef de carieră, a dat ordin să fie astupată borta ceea, ca să se pună capăt vorbelor ăstora băbești”. În discursul narativ ultima expresie conține o supra-nuanță semantică. Tratarea credinței comunității drept „vorbe băbești” nu aparține naratorului, ci personajului. Prin urmare, naratorul face uz și pune noi accente pe „cuvântul străin” pentru a-și exprima propria viziune. Pentru comunitate „Ieșirea Omului” este un monument al salvatorului, o memorie sanctificată prin însăși denumirea ei, iar Fătu vede în el doar un cuib de criminalitate. El percepe realitatea în limitele experienței sale ființiale. Lipsa de discernământ se apropie de ridicol și grotesc atunci când Fătu plânge, profund decepționat că n-a dus până la capăt statuia conducătorului său, care ar fi schimbat esența locului: „Nichifor Fătu simte că i se umplu ochii de lacrimi – dacă mai rămâneam șef, o terminam, statuia era să fie cea mai măreață, o puneam la gura carierei și s-ar fi văzut...”. În afară de statuia nefinisată nimic nu l-a făcut să plângă: nici chinul și moartea soției, nici soarta fiicei, nici tragedia fiului. La „granița” dintre vocea naratorului și a eroului se conturează ideea răsturnării valorilor sacre, promovarea pseudovalorilor, lipsa de discernământ, devierea și dezumanizarea.

În structura intimă a textului sunt intră și anumite probleme de creație, care constituie planul metaliterar: meditația asupra felului în care se scrie, asupra transfigurării vieții/ morții în operă, asupra raportului dintre realitate și ficțiune, reflectării concepției asupra timpului/ spațiului și a legăturii dintre viață și text etc. Elemente de metaroman în poemul tragic se atestă nu numai în discursul naratorial, ci și în vocile eroilor. Spre exemplu, concepția despre transpunerea artistică a

timpului este reflectată în monologul interior dialogizat al Cristinei: „și timpul, ca și spațiul se dilată, se comprimă... care-i interdependența? (...) colegul meu zice că există un timp obiectiv și unul subiectiv: al meu, al tău, al lui, al nostru... ce enigmatic e timpul, doar spațiul e clar: iată-mă stau aici...”. Alte fragmente ale vocii narative au un puternic caracter de eseu metaliterar: „...și când să gândească celălalt cuvânt, gândul îi fugi departe, într-o depărtare atât de mare, unde să fi mers cuvintele mii de ani, că nu l-ar fi ajuns și, pomenindu-se acolo în depărtarea aceea, gândul gol se repezi îndărăt să-și caute găoacea, forma, lutul, cuvântul, și nu-l găsi, ori poate că văzu de departe gura neagră a cuvântului care-l aștepta să-l înghită, întrupându-l, pentru ca apoi să i-l pună tare, bolovan de cremene în față, înfingându-se în chiar mijlocul creierului, adică, gândul se sperie, nu nimeri, și așa gol, trecu vâjâind prin capul lui...”. Transpunerea gândirii în „cuvânt” se mitizează printr-o serie de abstracțiuni, procesul dat devenind un mic tratat în cunoașterea universului rațiunii umane. Adevărul despre lume apare la nivelul mecanismelor judecății, de care omul este de cele mai multe ori inconștient. „Calea” ideii în căutarea cuvântului care ar putea s-o exprime fidel, este o temă ce vizează nemijlocit procesul creației literare. Autoreflexivitatea romanului constituie o formă de acces la sistemul lui hermeneutic.

Enumerarea și analiza planurilor prin care se transfigurează conținutul poate continua la nesfârșit, or fractalitatea presupune o multitudine de piste de interpretare. Rămâne de stabilit ce efect are construcția fractală asupra mecanismului de formare a imaginii artistice a lumii și asupra procesului de receptare a textului. Nu-i o descoperire că fiecare tip de construcție este fidelă convenției romanului, fie că prin intermediul ei se prezintă fabula/ conflictul/ caracterul într-o imagine cât mai deplină, exactă, clară, și aparent obiectivă în raport cu realitatea, sau invers – se creează suspans și confuzie. Ordinea sau haosul în transfigurarea artistică a lumii sunt efecte ale construcției. E un lucru acceptat că V. Beșleagă are romane care aparțin mai multor convenții artistice epice. Însă romanele sale exponențiale nu se includ perfect în niciuna, ilustrând fenomenul tranziției de la o doric la ionic, sau de la ionic la corintic. Desigur că acest fapt nu putea să nu se reflecte și la nivelul construcției romanești. Așa se explică eterogenitatea interioară și po(i)etica hibridă a poemului tragic, în care imaginea lumii în dezagregare, a pierderii coeziunii și identității ei, este reflectată la toate nivelurile textualității, dar mai ales la cel al formei.

Construcția fractală, în fine, exploatează la maxim percepția, reprezentarea, creativitatea, memoria, experiența, axiologia și ideologia cititorilor. Interacțiunea cu textul este intensă și profundă, deoarece implică niște conștiințe vii, active, înrădăcinate în spațiul, timpul și societatea lor. Fractalitatea provoacă acestor conștiințe o stare de încordare, care determină spre retroacțiune, fiind primul factor care dă curs dialogului textului cu lumea.

3.2. Dialogismul interior

Considerat ca fiind „unul dintre elementele esențiale ale stilului prozaic” [2, p. 140], dialogismul interior își găsește expresia nu atât în dialog ca formă compozițională, ci mai cu seamă în particularitățile semanticii, sintacticii și compoziției românești. În concepția bahtiniană, dialogizarea se poate realiza prin interacțiunea diverselor limbaje sociale, dar și prin stratificarea formelor compoziționale și stilistice ale limbajului artistic. Plurilingvismul este primul principiu al polifoniei în roman, fiindcă „toate limbajele, indiferent de principiul care stă la baza individualizării lor, constituie puncte de vedere asupra lumii, forme ale interpretării ei verbale, orizonturi obiectual-semantice și axiologice speciale” [idem, p. 147].

Particularitățile de stil, în cazul genului romanesc, sunt attribute ale limbajului. Așa cum romanul este o specie prin excelență dialogică, determinarea specificității lui stilistice este un lucru deloc ușor. Mai ales când avem de a face cu un roman-poem-tragic, cum e *Viața și moartea nefericitului Filimon*.... Indiciile paratextuale ne anunță că avem de a face cu un „gen-hibrid”. Textul presupune o compoziție eterogenă a mai multor „limbaje de gen” (M. Bahtin), mai exact, a diferitelor tipuri de stilizare a discursului romanesc. În cazul lui, forma compozițională trebuie înțeleasă nu numai în accepție tradițională, ca ansamblu de procedee literare, dar mai ales „ca expresie a atitudinii axiologice active a autorului creator și a receptorului (coparticipant la crearea formei) față de conținut” [ibidem, p 96].

În unitatea artistică globală a poemului tragic se disting o multitudine de elemente specifice epicului, liricului și dramaticului. Imaginea artistică a lumii în roman nu este unitară (monologică), ci din contra – este dialogizată, formată prin interacțiune de concepții opuse, aparținente limbajelor diferitelor genuri. Pe de o parte, epicul romanesc tradițional își păstrează particularitățile compoziționale de bază: narațiunea la persoana a III-a, naratorul omniscient și omniprezent, structura tradițională (capitole) etc. Procedeele epicității (contrapunctul, fragmentarismul, elipsa, analepsa, prolepsa, rezumatul, scena etc.) par a fi determinante în organizarea materialului și prezentarea conținutului. Însă, de fapt, textul epic este „dilat” substanțial de elemente *străine*. Narațiunea este profund subiectivizată. Ea nu transpune evenimente, ci stări spirituale. Iar predominanța acestora nu produce un efect liric, ci tragic.

Textul cu un vădit caracter analitic include o serie de expresii și imagini lirice. O suită de gradații ascendente și descendente (zborul/ urcarea și căderea) se succed sau alternează între ele de nenumărate ori. De notat însă că gradațiile sunt reiterate până la limita expulzării de semnificații, până la confuzie: „Urcam scara cu trepte albe, adică o coboram, pentru că celălalt capăt – auziți el o cobora, el urca, el singur nu știe ce făcea...”; „Zbooor! aripile mele – privește în sus, poate în jos, de

acum nu mai e în stare să priceapă: zboară ori cade...”. Gradațiile alcătuiesc micro sisteme de opoziții, care accentuează caracterul eterogen și contradictoriu al lumii romanului.

Pe de altă parte, lirismul romanului, ca și epicul, este pulverizat. În text apare frecvent antanaclaza, „un procedeu de ambiguizare poetică” [120], prin repetarea aceluiași cuvânt cu sensuri diferite, proprii și figurate (metaforice, simbolistice). În incipitul romanului (dar nu numai) se evidențiază prin frecvență, varietate morfologică și semantică, lexemul *mână*. Deși enunțurile care îl conțin sunt succedate de secvențe narative, de monolog sau dialog, frecvența cuvântului nu poate rămâne neobservată. El este repetat de peste 20 de ori în diferite contexte, pe primele pagini ale romanului. Acestea, reluate în succesiunea în care apar, formează un adevărat „poem al mâinilor” (s.n.):

„Când și-a revenit, zăcea cu fața în jos, cu o **mână** – **dreapta?** – sub obraz, cu cealaltă strânsă sub burtă.”; „Să întind **mâinile** să văd unde-s...”;

„...Dar parcă nu erau **mâinile** lui, parcă i le-ar fi luat cineva și i-ar fi pus în loc altele – **mâini** de lemn...”; „...urcase în ziua aceea șapte norme de cotileț și-și omorâse **mâinile**.”;

„Vru să se apuce de **mâna** ei, dar **mâinile** i se bălăbăniră în aer într-un fel stângaci, ridicol și căzu pe spate.”;

„Se uită cu ochii orbi și deodată – ce-i veni? – prinse a bate cu **pumnii** în perete să-și trezească **mâinile**, bătea, dar zadarnic...”;

„...Iar chicotești, corcitură? – și întinse **mâna** stângă într-o parte”;

„Își purtă **mâna** prin părți, dar numai o secundă, îl repezi în sus și simți un junghi la lingurică. Băgă iute **stânga** la loc sub dânsul...”;

„...El cade cu piatra în **mâini** – s-o arunc? – dar i s-a lipit de **mâini** piatra, de **palme** și-l trage în jos...”; „Și rămân oasele degetelor dezgolite, strivite de tidva capului...”;

„...Am palmuit-o eu? – dar de ce? – pentru voi! – și am fugit, și plesnetul acela de **palmă** veni după mine, prin ulicioare înguste și întortocheate de mahala – **palma**. De ceee?”;

„...Atunci **mâinile**, slabe, i se întind în părți, cu degetele răsfirate, simte cum se scufundă tot mai adânc în întuneric...”;

„...Să fug! – și flutură din aripi, da, sunt **mâinile**! Zboară peste vii...”;

„Le strigă: vă știu eu! Vreți să-mi legați **mâinile**, pe dracu!”;

„Am scăpat din **mâinile** dumitaaaaaale!”.

Secvențele cu semnificații simbolice constituie fragmente din „oglinnda întregului”. În acest poem dispersat, se evidențiază „ideea-forță” a autorului, pe care o exprimă (de notat: prin procedee poetice) paralel cu ideile naratorului și eroilor. „Cuvântul” autorului se pretează la mai multe interpretări, una dintre care ar fi: *mâna*, element fundamental al lui *homo faber* (al muncitorului/creatorului; se accentuează: „dreapta”), e suprasolicitată în funcția/ importanța sa

vitală („își omorâse mâinile”), devine mijloc de violență („palma” dată fetei), forță de constrângere, metodă de privare a libertății (amenințarea cu legatul mâinilor), dar ar putea deveni și posibilitate de salvare, dacă s-ar supune (la îndemnul intelectualului) rațiunii (transformarea mâinilor în aripi/ zborul). Această „ars poetica” sugerează salvarea spiritualității prin supremația rațiunii și prin creație.

În textul romanului vor mai apărea nenumărate semnificații ale cuvântului *mână*. Una care stă la baza întreg sistemului de idei o formează antiteza *mâna care clădește - mâna care risipește*: „...nu pătrățele, sunt cubușoare, eu le clădeam, o mână lungă a venit și mi le-a răsturnat, și acum nu pot să le pun la loc... nervul... să-l leg la loc...”; „când era să mi se arate în fața ochilor, acum văzută și simțită, lumea pe care o bănuiam înăuntrul meu, atunci veni acea mână și mi le împrăștie, aruncându-le în apa pârâului...”. Aceste secvențe sugerează raportul *ego-alter*. *Mâna* străină, cea care distruge, care trage în „jos”, care leagă, lovește, apasă, apare în contrast nu numai cu *mâna* creatoare a zidarului Filimon, ci și cu *mâna* întinsă, salvatoare a mamei lui. Pe de altă parte, povestea din copilăria lui Filimon (când *mâinile* părinților lui îl trăgeau în direcții opuse, cauzându-i și „dezbinarea” interioară), se repetă atunci când sora și femeia lui fac același lucru. În conștiința lui Filimon, ele sunt asociate cu mâna stângă și dreaptă, simbolizând două direcții opuse în spațiul lui existențial.

Imaginea artistică (în limbajul poetic) se formează prin fuziune, suprapunere și sinestezie. Metaforele care creează inițial imaginea luminii („Din toate părțile se înalță pereți uriași de gheață prin care curge o lumină albă”) și cele care reflectă imaginea întunericului („și întunericul lipicios îi curge pe la pulpe, pe la subsuori, peste față...”; „mi se bagă un întuneric în ochi, uite așa mă apucă, și întunericul miroase a lână...”), fuzionează în expresii unitare din punct de vedere sintactic, dar antitetice în interior (semantic): „de sub talpa întunericului bate o lumină albă și vin valuri calde asupra lui...”; „...de sus pe stiva de scânduri curge o lumină cenușie”. Imaginile vizuale se suprapun, iar lumina/ întunericul se materializează, capătă formă, miros, poate fi perceput prin diferite organe senzoriale. Suprapunerea și trans-substanțializarea imaginilor este un procedeu predilect al autorului. Astfel, lirismul se automulează ca în tehnica basoreliefului, contururile îngroșându-se în așa mod, încât devin la un moment dat antilirice. În acest mod, discursul românesc demonstrează orientările sale dialogice, „parodiază celelalte genuri (tocmai ca genuri), dezvăluie convenționalismul formelor și limbajului lor, pe unele le înlătură, pe altele le include în propria-i structură, reinterpretându-le și reaccentuându-le” [3, p. 538].

Mijloacele lirice de o expresivitate ingenuă (antanaclaze, repetiții, metafore, simboluri, epitete, gradații etc.) care reflectă viziunea lirică asupra lumii și a existenței protagonistului romanului, sunt „reverberații” ale vocii artistului-poet, ale conștiinței lui creatoare. Punctul lui de vedere se manifestă printr-o „convergență de efecte, o sinteză de puncte de vedere, mai exact, un

punct de vedere sintetic, deductibil din ansamblul textului” [104, p. 8]. Iată de ce, la o lectură de suprafață, perspectiva lirică este puțin perceptibilă. Lirismul erupe în punctele de intersecție ale efectelor și procedeelor, acolo unde imaginea prinde contur. Nu întâmplător, s-a observat că „în scrisul lui Vladimir Beșleagă zace ferecat un poet reprimat” [130, p. 93].

În accepție semiotică, stilul poemului tragic s-ar defini prin aranjamentul original al unui sistem de semne, metafore și simboluri, la decodificarea cărora receptorul descoperă un nou mod de gândire asupra omului și existenței. Acest mod de gândire însă nu aparține în mod necesar autorului-narator. Iată, spre exemplu, o modalitate de transfigurare a fricii existențiale, a obsesiei lui Fătu de a fi veșnic urmărit de „ochiul” conștiinței, printr-o gradație ascendentă (s.n.): „... **ochiul** negru... Uite-l vine, întâi **mic**, crește, se face **mare** cât un **ghem**, iată-l aproape... întinde mâna să-l oprească, mâna cu chipiul pe braț – degeaba! L-ai scăpat prea aproape, nu mai e ghem, ci o **gură căscată, mare** (...) «De ce ochiul acesta care vine, vine până se face o gură neagră, o **spărtură în cer**, în pământ, în aer, în perete, în apă – oriunde aş privi! Vine și-mi înghite capul și nu mai știu ce să fac, mi se încurcă toate în minte – zilele și nopțile, faptele, gândurile...»”. Limbajul romanului nu este un artificiu, creat de dragul lui însuși, ci un „înveliș” mai mult sau mai puțin transparent al fenomenului psihic, ideii, stării, trăirii, iar romanul în ansamblu este „un ambalaj de cuvinte” (M. Șleahțișchi).

Stilul, înțeles ca întrebuintare individuală a limbii, ca alegere, combinare, sau ca abatere de la normă [120], ca un conglomerat de resurse lingvistice, în cazul romanului, poate fi supus cercetării doar ca stil al unui singur vorbitor, naratorului sau personajului, nu însă și autorului. Vocea autorului se manifestă prin stilul limbajului romanului în ansamblu, care este un tot eterogen de stiluri. Nici limbajul naratorului nu se încadrează într-un singur stil. În funcție de intenția lui, mecanismul de selecție a lexicului diferă. Secvența: „...iar chipiul îl pusese alături pe un scaun tapițat cu lederină cafenie, care în bătaia soarelui ce răzbătea prin frunzișul salcâmlor de pe peron părea o pată de sânge murdar” creează efectul de surpriză prin combinatorica neașteptată a lexemelor. Iar atmosfera meditativă – prin conglomerarea unor noțiuni abstracte: „Iar clipele se prelingeau pe muchia scândurii de sticlă de la piciorul patului, apoi, desprinzându-se la intervale egale, cădeau spre fundul întunecat pe care doar de te-ai fi uitat o viață în jos, l-ai fi observat, se zărea acolo o lumină albăstruie, dar nu puteai fi sigur că acela-i fundul, adâncul n-avea fund – era Timpul”. Limbajul naratorului trece de la un stil la altul, odată cu transpunerea lui în diferite planuri narrative. El folosește elementele concretului pentru a configura abstractul, pentru a-i conferi forme vizibile sau palpabile, și include elementele lumii exterioare pentru reflectarea, pe cât de confuză, pe atât de exactă, a vieții interioare.

Realitatea interioară și cea exterioară în roman sunt expuse compozițional și prin interacțiuni dialogice, prin monolog, soliloc, adică, prin reprezentări de moment. Discursul uneori laconic și

fragmentat al naratorului, care apare printre replici de tot felul, are un caracter accentuat de didascalie: „vede în fața ochilor o scăriță ce duce în sus – să urc pe acoperiș, mă așez în dosul unui coș pe unde iese căldura – se uită și vede în sus o mână întinsă spre dânsul: dă mâna! – pe o clipă apare la marginea acoperișului o față țepoasă, o spinare, un gheb – Guja! iar mă urmărești, corcitură? – Ușa vagonului se deschide și o nămilă în uniformă de feroviar îi zice politicoasă: „Intră, tovarășe, ai să cazi!”. Detaliile expuse de narator de multe ori se reduc la indicii nonverbalului și paraverbalului, care în textele narative tradiționale sunt mult mai extinse și bogat prezentate. Dar în romanul lui Beșleagă ei sunt minimi, sau chiar ajung să dispară dintre replici, oferind astfel cititorului libertatea de a crea contextul spațio-temporal al dialogului și de a intui nuanțele supraverbale. „Alternarea registrelor, devenită procedeu curent al narațiunii moderne, împrumută din tehnica dramaturgului. Naratorul – tot mai estompat – se reduce la o privire frecvent ironică, lasă vocile să se confrunte. Pasul următor, și el făcut demult, este paranteza dialogată, intermediul scenic” [100, p. 41].

Discursul naratorului și al eroului sunt abil întrețesute, fragmentele replicilor și monologurilor dialogate alternează regulat, fiind demarcate punctuațional. În scopul evidențierii ritmicității și măsurii regulate a discursului fragmentat, vom delimita cuvintele naratorului cu litere cursive: „*și înfundă chipiul pe cap, traversează drumul și intră în grădini, da: una, a doua, grădina lui Morăraș, ulicioara, apoi vișinari și am ajuns – în clipa asta se proptește cu pieptul de un desiș de copaci subțiri – salcâmi! trebuia s-o iau pe mai la stânga – nu vede la un pas, dă cu cotul, – iuuuuuuuu! îi trece ca un bici peste obraz – el m-a împins, lumina care m-a luminat în spate – dă cu celălalt cot – cu cizmele, cu ele am să-mi croiesc drum – ridică un picior și calcă cu cizma grea peste salcâmi aceștia deși, subțiri, dar atât de ghimpoși – pâraie, vasăzică, sunt tineri, nu demult sunt sădiți? anume i-au pus în calea mea!...*”. Ritmicitatea sacadată a alternanței fragmentelor celor două voci intensifică tensiunea căutării și e o excelentă strategie de a re-produce la nivel de sintaxă lipsa de orientare, obscuritatea spațială și temporală, dar mai ales confuzia mintală.

În cadrul artificiilor dramaturgice, se accentuează elementele de natură tragică. Ele au menirea de a evidenția tragismul existenței umane. Predilecția pentru tragism a autorului-dramaturg este explicată de obsesia intimă a fatalității existențiale [134, p. 55], dar și de condițiile sociale pe care le-a trăit scriitorul, prin inadaptabilitatea lui la normele regimului oficial. Or, „lumea imaginată de autor reproduce modelul său mental” [128, p. 43]. Cu referire la aceasta, Adrian Ciubotaru notează: „În opera unui scriitor se exprimă nu numai suferința lui personală, dar și suferința întregii comunități. Memoria și capacitatea de a da glas acestei suferințe stau la temelia moralei care determină valoarea istorică, dar și estetică, în ultimă instanță, a operei de artă. Acesta ar fi crezul fundamental al scriitorului Vladimir Beșleagă, pe care îl putem identifica atât în nuvelele și romanele sale, cât și în opera sa publicistică” [154, p. 173]. Beșleagă are „vocația suferinței”(A.

Bantoș), pentru el suferința este un motiv, sau un straniu imbold de a scrie, iar convertirea ei în creație – o terapie spirituală: „am scris numai când am avut un necaz, o durere, o suferință, o tragedie. (...) Întotdeauna am considerat că formula cea mai adevărată care exprimă totalitatea existenței umane, destinului omului, este anume genul tragic. Acest gen se prezintă drept cea mai mare descoperire a artei, întruchipând însuși destinul omului pe acest pământ...” [153, p.153]. Multiplele semnificații pe care i le atribuie prozatorul suferinței existențiale sunt reflectate în poemul tragic, unde „suferința este convertită într-un instrument de cunoaștere”, ea este „tărâmul în care ființa umană este obligată să se mărturisească, pentru a afla repere morale, etice” [6, p. 132].

În *Viața și moartea nefericitului Filimon...* destinul protagonistului, starea lui de om neîmplinit și sentimentul culpei ce-l obsedează fac din el un personaj tragic. În această privință, s-a afirmat și că, „într-un anumit fel, Filimon este un personaj de tragedie, trăind într-un prezent reductibil, prin cruzimea lui, la trecut, un trecut mutat în conștiința protagonistului, are un destin proscris, de care nu are scăpare decât prin moarte” [35, p. 63]. Al. Burlacu înclină să considere că Filimon are un nivel moral bizar, o conștiință specifică și în comparație cu protagonistul din *Zbor frânt*, care caută să fie „cuminte” într-o societate „aparent normală”, el preferă să moară. Astfel, tragismul lui Filimon e în natura ființei sale, e un tragism al opțiunii: „Tragicul, de esență existențialistă, e la urma urmelor, al realităților sociale, reflectate în conștiința protagonistului. Filimon decide să moară (alegerea morții sale e deliberată) pentru a-și afla identitatea, e aici și un substrat tragic ca act de opțiune” [idem, p. 62]. Dimensiunea tragică ia amploare prin situația nenorocită a lui Filimon, romanul devenind poemul tragic al unei zbateri în identificarea ocurențelor degenerării.

Transfigurarea artistică a tragismului existențial, esența eroului angajat în lupta contra a ceea ce îi este aparent predestinat, atmosfera tensionată și derutantă, violența conflictelor etc., sunt de natură tragică. Dar tragismul lui Filimon, spre deosebire de cel clasic, este dus la limitele suportabilului. Iar dialogurile repetitive, halucinante, gesturile stranie, mișcările ritualice, eroii-marionetă, cadrul oniric, care inspiră groază, confuzie, incoerența, nonsensul (creator de noi sensuri) apropie romanul de teatrul absurdului. Elementele tragicului extrem – însemne ale mentalității protagonistului aduse la derută, presiunea exteriorului, lumea în dezagregare și reflecția asupra ei a diferitor conștiințe-oglinzi deformată, ambiguitatea limbajului, confuzia obiect-subiect, mitul și simbolul – toate sunt categoriile corinticului asimilate de romanul-hibrid al lui Beșleagă.

Interferența limbajelor artistice de natură și origine diversă asigură un dialogismul intern activ. Viziunea asupra lumii poemului tragic se formează prin fuziunea efectelor procedeelelor mai multor genuri, percepute ca „date ontologice, esențe, unghiuri de percepție a universului” [105], reflectând raportul fundamental dintre eu și lume. Elementele po(i)eticii românești (la nivel fonetic, lexical, sintactic, stilistic și compozițional) sunt organizate textual după principiul simultaneității

polifonice, care asigură interacțiunea perspectivelor și potențează o cunoaștere multilaterală, complexă și profundă a lumii și esenței umane a protagonistului.

Analiza compozițională este importantă pentru determinarea aspectelor de stil ale poemului tragic nu numai pentru că ne face să sesizăm mai intens stratificarea limbajului artistic în cadrul discursului romanesc și dialogizarea internă a acestuia, dar și deoarece ne face să înțelegem că perspectiva monologică de analiză stilistică (stilul ca atribut al limbajului autorului) este nepotrivită textului romanesc. Stilistica romanului presupune cu totul altceva decât specificitatea limbajului artistic individualizat în accepție tradițională. Întrucât „romanul este o diversitate socială, organizată artistic, de limbaje, uneori de limbi și de voci individuale”, specificul lui stilistic constă tocmai în „îmbinarea acestor unități subordonate, dar relativ autonome (uneori plurilingve) în unitatea superioară a ansamblului: stilul romanului este o îmbinare de stiluri” [2, p. 115-116]. Limbajul naratorului, al lui Fătu, al lui Dionisie Oprea, al lui Filimon, al Cristinei ș.a. diferă atât lexical, sintactic, semantic, cât și ideologic. Ele pot fi definite prin opoziție socială, existențială, axiologică etc. Limbajul romanului nu este individualizat, ci din contra – socializat.

Din punct de vedere compozițional, limbajul poemului tragic este un limbaj al limbajelor diferitelor genuri literare (liric, epic, dramatic) și al diferitelor categorii literare (eseului, anchetei polițiste, romanului social, politic, psihologic, parabolei, mitului etc.). Polifonia structurală este extrem de avantajoasă procesului receptării. Fiecare cititor transpune lumea romanului în limbajul său, pe care textul îl anticipează și îl contrazice din start. Toate aceste limbaje care reflectă, contrapun și dezbat diferite viziuni, ideologii, concepții ontologice, sunt asimilate original în „orchestrația” poemului tragic, asigurând funcționalitatea lui polifonică.

3.3. Structura cronotopică

Orice lume artistică este gândită și creată într-o anumită matrice spațio-temporală, care îi determină dimensiunile și principiile de ființare. În textul epic, indiciile de cronotop au un rol organizator. Prin intermediul lor, imaginile artistice se substanțializează în realitate, își stabilesc ordinea în desfășurarea fabulei, iar țesătura discursului capătă coerență și claritate. În roman (conform concepției lui Bahtin, dar și a altor cercetători literari) cronotopul îndeplinește câteva funcții de importanță majoră: 1. „Determină (într-o măsură considerabilă) imaginea omului; această imagine este întotdeauna esențialmente cronotopică” [3, p. 295]; 2. Contribuie la „dezvăluirea structurii spirituale”; 3. „Modelează universul romanesc, contribuind la actul creației artistice exprimate prin imagini” [7, p. 52]. Funcționalitatea cronotopului însă nu se reduce la cele trei puncte enumerate, ea este mult mai complexă (a se vedea istoria și teoria conceptului în studiul lui A. Gavrilov, *Conceptul bahtinian de cronotop romanesc* [81, p. 76-83]). Cronotopul presupune „o categorie a formei conținutale” afirmă Bahtin [p. 295]. Sinteza spațiu-timp stă la baza oricărei imagini a lumii, a reprezentării artistice a ființei-în-lume, având un conținut istoric și socio-cultural. De aceea lumea artistică a romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* nu poate fi percepută făcând abstracție de esența structurii ei cronotopice.

Imaginea lumii romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* este una policentrică, reprezintă lumea mai multor lumi. Ea include o multitudine de planuri de viață proiectate în diverse dimensiuni spațio-temporale, care există printr-o continuă interacțiune dialogică, elementele cronotopice având caracter plurivalent. A înțelege modul de ființare a acestei lumi textuale presupune a determina întâi și întâi diversitatea categoriilor spațiale și temporale, procesul întrepătrunderii lor, apoi strategiile prin care sunt reprezentate în textura romanului.

Heteromundaneitatea poemului tragic presupune un spațiu-timp multidimensional. O prețioasă observație a lui A. Gavrilov despre evoluția concepției asupra spațiului în literatură relevă, totodată, și multipla configurație a spațiului în *Viața și moartea nefericitului Filimon...*: „dacă în conștiința umană din Antichitate și Evul Mediu tabloul lumii avea o structură dihotomică, fiind împărțit în două universuri paralele calitativ diferite: pe de o parte, lumea divină de sus, extramundănă și eternă a zeilor și a eroilor semizei și, pe de altă parte, lumea de jos vremelnică a muritorilor și a lucrurilor perisabile, apoi în noua epocă a modernității se produce o înlocuire a perspectivei verticale, de jos în sus, cu perspectiva orizontală, și respectiv schimbarea tipului de comunicare: de la comunicare om-divinitate (rugăciune, ceremoniile ritualice, împărtășanii etc.) la comunicarea între om și om” [83, p. 375]. În romanul lui Beșleagă, categoria spațială se prezintă pe orizontală, ca spațiu dialogic interuman, presupunând interacțiunea diferitor lumi interioare ale unor

subiecți situați cronotopic diferit. Dar relațiile dialogale implică raportul eu-tu – eu-El: comunicarea ca modalitate de a atinge idealul și de a accede la Dumnezeu. În exterior, omul tinde spre interacțiunea cu *celălalt*, iar în interior – spre ascensiune. Spațiul-timp ca orizont de interacțiune și ca posibilitate de ascensiune sunt modalități de reprezentare a lumii poemului tragic.

Într-o monografie despre imaginea spațiului în literatură, V. Cristea face o distincție între două tipuri de spațiu, în opinia lui, fundamentale pentru existența umană: spațiul deschis și spațiul închis. Existența, în acest context, se rezumă la permanenta mișcare din spațiul închis (intim, protector) în cel deschis (al cuceririlor) și înapoi. Cele două spații prezintă omul în „măreția și mizeria lui” [69, p. 6]: posibilitățile lui de afirmare, cucerire, interacțiune și limitele în care sunt constrânse acestea. Opere dintre cele mai diverse ca gen, origine și epocă, corespund acestei concepții. Romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...* însă nu se încadrează în schemă. Imaginea de *ființă-în-lume* în poemul tragic are alt conținut relațional. Pentru Filimon spațiul închis nu este un refugiu, un loc al liniștii și stabilității, pentru că acesta nu este deloc protector, ci la fel de riscant ca și spațiul deschis. Spațiul închis este supus totalei dezintimizări (așa cum se întâmplă cu locuința Cristinei). De aceea Filimon nu este nici omul acțiunii, care concurează universul, nici omul retras în spațiul închis. În poemul tragic apare o altă dimensiune a spațiului, care se opune celor două menționate mai sus. Este vorba de spațiul interior (al conștiinței, al spiritului) aflat într-un raport de opoziție cu spațiul exterior (cel închis și cel deschis). În acest mod, raportul om-spațiu, ca și raportul om-timp depinde eminamente de raportul om-om, imaginea dualității ființei formându-se într-un cronotop specific.

Spațiul interior nu este mai puțin complex decât cel exterior. El poate fi perceput ca o structură psihică organizată vertical (asemeni celei freudiene): conștient, subconștient și inconștient. Această stratificare este reflectată în roman prin spații onirice, fantastice și simbolice: subterana/groapa, Casa de zahăr, cerul (zborul). Subterana este un teren accidentat, ruinat, eroul simte pericolul surpării ei peste sine, acesta fiind totodată și spațiul identificării sinelui. Spațiul de suprafață e cel al dialogului cu sine și cu *celălalt*, un spațiu al luptei pentru existență. Iar spațiul de „dincolo” (al inconștientului) e al dialogului cu mama, cu bunica, cu spiritele celor care lipsesc.

Această sistematizare a categoriilor spațiale este însă convențională, deoarece în roman spațiul este reprezentat într-o distribuție mult mai bogată de forme dinamice, schimbătoare: reale și iluzorii, existente sau construite de conștiința eroilor. Spațiul nu este inert, fix, stabil. Dinamica spațială depinde de dinamica formelor interioare sau interiorizate, de imaginile proiectate de conștiință. Conștiința transmaterializează procesele senzoriale în forme spațiale concrete, care se modifică în permanență, formând o realitate interioară activă. Așa, de exemplu, elementele spațiale se mișcă odată cu respirația eroului, creându-i senzația de sufocare: „Simțea undeva departe niște pereți, care deodată veneau aproape, aproape de tot, și numai tavanul greu deasupra, părea să

rămână nemișcat, dar și el se clătina atunci când se duceau ori veneau pereții – respirația... odată cu respirația? – încerca să o rețină – să opresc pereții în loc!” Această mobilitate a spațiului care își modifică în permanență formele și contururile, este generată de caleidoscopul mintal al imaginilor asimilate și reorganizate de conștiința dezechilibrată.

Proiectată ca un spațiu-timp dinamic, lumea romanului lui Beșleagă nu poate fi înțeleasă sau descrisă ca tablou, pentru că nu este inertă. Ea se mișcă în continuu asemeni unui caleidoscop în care existența desfășurată paralel în diverse categorii spațio-temporale este percepută prin o multitudine de oglinzi în mișcare, oglinzi de diferite dimensiuni, care reflectă realitatea, se reflectă unele pe altele și, totodată, reflectă realitatea reprezentată de unele în altele. Elementele abia sesizate în text dispar după imediata receptare a unei imagini, pentru a se uni în formarea alteia.

Spațiul interior al eroului, ca și cel exterior, este deschis (disponibil spre contact), elementele lor fiind interșanjabile. Pe de o parte, spațiul interior (subconștient) se exteriorizează, Eul lui Filimon se percepe ca fiind în interiorul spațiului său interior. Prin anumite asocieri mintale acest spațiu devine vizibil și palpabil și este un anturaj pe care Filimon vrea să-l depășească: „Își dă seama: sunt pe fundul unei uriașe fântâni cu pereți de piatră, dar... răzbate o lumină prin ei. Se apropie de unul, pune mâna – peretele e moale, cum îl atinge, piatra se macină și curge, sunând sec, la picioarele lui. Își retrage mâna – să ies de aici, acuși se surpă și mă acoperă! (...) se apropie iar de perete, dă cu degetul, degetu-i intră în piatră, vrea să-l scoată – nu poate! Trage și – drăcie! – degetul i se rupe rămânând în perete”. Depășirea spațiului interior îi va crea protagonistului posibilitatea interacțiunii cu „tu-ul înăscut” (M. Butor). Astfel, existența sa desemnează o anumită „mobilitate a *Dasein-ului*, mișcarea de ieșire din sine, *ek-sistere*, omul își realizează esența în acest mod” [159, p. 34].

Pe de altă parte, elementele spațiului exterior sunt interiorizate. Cronotopul drumului este un exemplu ilustrativ. Drumul prin hrubele subterane e o realitate trăită odată de Filimon, repetarea acestei experiențe se face la nivel de conștiință, prin asocieri cu chinurile interioare de reconstituire a trecutului. Osmoza timpului și spațiului suferinței/ disperării/ căutării are loc în cadrul cronotopului drumului. Drumul noii familii (Filimon, Rena, mama ei) spre „spațiul locativ” („drumu-i cotit, locul povârnit, și aici o groapă făcută de ploi”), patul „de fier” târât cu mare chin prin glodul acestui „drum” dificil nu este decât reflecția interioară a relațiilor sale conjugale.

Drumul prin galerii subterane ca realitate interioară este întortocheat și practic imposibil. Dar eroul îl parcurge nu atât fizic, cât spiritual. Filimon străbate un drum în labirintul gândirii: „așa se târâ el ore, zile, ani, poate veșnicii, tot prin ganguri subpământene atât de înguste, de nu era loc nici pentru firavul trup, carele se făcuse subțire cât un fus, și, când nu putea să treacă își aducea aminte că nu i-a rămas decât două zile și două nopți înainte, și atunci se făcea cât un fir de păiangen, dar atât de tare, că, să fi pus toate puterile lumii – jumătate la un capăt, jumătate la celălalt – și să fi

tras de amândouă în aceeași clipă, nu l-ar fi putut rupe, pentru că era gândul și pe unde nu putea trece în genunchi și în coate trupul lui vlăguit, trecea gândul...” Spațiul-labirint fuzionează cu timpul-labirint în dimensiunile cugetului, ale conștiinței umane. „Parcursul zigzagat este dictat de obsesiile și retrăirile dureroase ale nesiguranței și incertitudinii existențiale. Ieșirea din labirint consemnează găsirea drumului just, a unei soluții optime în urma unei îndelungi meditații, cu alte cuvinte, rezolvarea unei probleme de cunoaștere” [92, p. 59]. Astfel, cronotopul labirintului reprezintă condiția existenței lui *homo rationalis*. Labirintul gândirii este o încercare, o inițiere în tainele spiritualității, în care, „omul, nimerind în hățișul întrebărilor și problemelor existențiale, merge pe firul călăuzitor al lămuririlor, dar se pomenește pe drumurile întrerupte heideggeriene, întorcându-e mereu la punctul de pornire, luând-o de la capăt” [42, p. 4].

Labirintul ca spațiu-timp trăit este „ca o zonă situată între „două lumi”, ca un teritoriu în care contrariile coexistă: el desparte și apropie (apropie despărțind), este simultan închidere și deschidere (închidere ce se deschide), este continuitate și discontinuitate (continuitate în discontinuitate), presupune rătăcire și regăsire (rătăcire întru regăsire)” [118, p. 183]. Arhitectura lumii labirintice presupune drumuri în două direcții: mai întâi spre interior și apoi spre exterior. Aceasta ar semnifica zbatările omului în căutarea adevărului despre sine și despre lume; parcursul către conștiința de sine și către *celălalt*, iar ieșirea din labirint – salvarea spiritului.

Spațiul-labirint, ca și spațiul-cavernă, spațiul-infern, spațiul-capcană (din odaia unde Filimon este „prins” de tatăl lui), sunt teritorii străine, malefice, în care Filimon trăiește și retrăiește evenimente teribile. Moara (un spațiu carnavalesc, care colcăie de multitudinea de voci ale unor figuri caricaturizate, pornite spre ironie, batjocură, măcel) este locul unde Filimon e „măcinat în făină de oase”, adică, cronotopul disoluției și reformării. Gara „din cărămidă roșie cu plop pe la colțuri” este locul unde personajele se învârtesc unul după altul ca într-un carusel, până la amețire, fără a se întâlni. Ea desemnează spațiul așteptărilor, unde au loc doar întâlniri imaginate, confuze, care se asociază relațiilor dintre personaje: „uite că ne-am fugărit împrejurul gării! Am strigat și nu m-a auzit, a vorbit către mine și nu l-am înțeles, ca doi oameni într-un pustiu”.

Gura Neagră a Muntelui, Tărâmul Vremii, Satul Amintirilor – spații imaginare; groapa, odaia albă fără ferestre a spitalului (cu patul de scânduri), hruba – spații reale, toate sunt spații deschise, străine și de esență dură (piatra cu ascuțituri, lemnul cu așchii îi provoacă suferințe, nisipul, glodul care îi face deplasarea imposibilă, sau îi pătrunde în căile respiratorii). Distanța dintre fizicul protagonistului și elementele spațiului exterior se anulează treptat. Contactul este disolutiv pentru Filimon (primul indiciu spațial în text: „simte că odată-l hurducă, aruncându-l în sus, apoi cade și se izbește cu genunchii și coatele de ceva tare”). Întunericul „orb” nu-i permite nici o orientare. Spațiul este cercetat și perceput cu mâinile („să întind mâinile, să văd unde-s”) sau cu alte părți ale corpului. Materia cu care corpul lui Filimon intră în contact este rigidă, aspră (lemn,

sticlă, piatră, metal), ea nu numai că îi provoacă dureri, dar îl descompune: „ține-te de frânghia asta! – se apucă cu mâinile amândouă, cu degetele dezvelite de piele, de frânghie – dar frânghia-i de sticlă, lunecoasă, lunecă vertiginos în jos și i se rup unghiile degetelor – își zdreleşte genunchii – genunchii – pielea burții – burții – mă frigeee! și deodată simte o pălitură ascuțită între picioare, parcă i s-ar fi înfipt un tăiș de sabie, vrând să-l desfacă în două; se uită și vede că șade călare pe-un gard...” În contact cu spațiul are loc materializarea ființei: „praful îi umple pieptul – pietre ascuțite îmi distrug fața – lacrimile i se amestecă cu praful și se face din el o masă vâscoasă, care i se întinde pe față și prin spărtura gurii cu greu ies cuvintele: copil nevinovat...”; „și iată simți cum ți se desprinde pielea, întâi de pe piept, te lipești cu pieptul de perete și firele de paie ajung la inimă...”. Procesul de contopire cu materia presupune o descompunere a corpului. Omul se pierde în materie. Așadar, lumea exterioară este a umbrelor, a întunecimii, unde vuiesc „vânturile lumii”, este spațiul suferinței și al ruinării. Spațialitatea pentru protagonist nu este creatoare de atmosferă, de anturaj, de protecție, ci este o realitate de interacțiune.

În roman timpul devine o categorie structurantă a modificărilor spațiului și a evenimentelor trăite în interioritatea umană. Conștiința devine o zonă în care „indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp” și care permite „materializarea principală a timpului în spațiu” [3, p. 294]. Totodată, prin avatarurile formelor spațiale se percepe mișcarea temporală, având loc spațializarea timpului. „Spațializării timpului i se asociază transcrierea trăirii și sunetului în termenii vizualului” [116, p. 246], sau, cel puțin, în limitele perceptibilului. Astfel, categoriile timpului își pierd caracterul abstract, devenind concrete ca și cele ale spațiului.

Configurația temporalității în *Viața și moartea nefericitului Filimon...* este la fel de complexă ca și cea a spațiului. În primul rând, deoarece există mai multe accepții semantice ale noțiunii *timp* și fiecare dintre ele se concretizează în anumite forme/imagini în roman: „timpul ca moment, ca punct de vârf; o perioadă de timp; durata, lungimea perioadei de timp; ansamblul tuturor perioadelor de timp la un loc etc.” [101, p. 152]. Există apoi și distincția dintre „timpul fizic, formă obiectivă de existență a materiei, conceput substanțialist, relațional, cu manifestări diferite în domeniile fizic, biologic și social ale existenței, și timpul subiectiv, psihologic, sau timpul trăit, reflex al timpului obiectiv în trăirea subiectivă a omului” [idem]. Iată de ce, a încadra temporalitatea în percepții fixe este imposibil, mai ales atunci când vorbim de categoriile temporale într-o lume artistică asemeni aceleia din poemul tragic. „Asupra construcției romanești, centrate pe diferența dintre durata timpului cronologic și durata timpului psihologic, un novator al structurii cum este Beșleagă, a meditat, cu siguranță, îndelung” [32, p. 15].

Primul lucru evident în ceea ce privește temporalitatea este schimbarea de accent de pe timpul universal pe timpul uman. Timpul uman e definit drept „sentiment, experiență și/ sau conștiință a timpului [ce] acoperă multiple registre ale existenței ființei umane. Timp al faptei, al

sensibilității, al gândirii, al percepției sau senzației, timp al vieții, al memoriei sau uitării, el apare ca realitate paralelă, integrată sau integrând temporalitatea existentului” [118, p. 23]. Timpul uman nu este perceput prin succesiunea de schimbări ale formelor spațiale, ale lumii (ca în romanele tradiționale), pentru că nu este un timp doar observat și calculat, ci este un timp trăit. Este un timp interior care nu se măsoară în unități cronologice, ci în sentimente, stări, relații, asocieri. Este un timp în care „trecutul este dat de memorie, prezentul de percepție, iar viitorul de imaginație” [99, p. 191].

Timpul universal, obiectiv (reprezentat în literatură liniar, ciclic, circular, ramificat, vertical sau orizontal), în poemul tragic este înlocuit cu timpul individual, subiectiv și perceput diferit de diverse instanțe. Prin urmare, timpul uman este un timp „perspectival” [idem, p. 220], reprezentând o totalitate de variații interioare ale timpului universal reflectat în conștiința umană. Configurația lui se poate modifica în funcție de subiectul care îl gândește: dacă omul își amintește un eveniment, el se plasează în trecut care-i apare drept prezent, prezentul în care are loc procesul rememorării fiind pentru el viitor, iar atunci când imaginează ceva, viitorul devine pentru el prezent, iar prezentul – trecut. În acest sens, ordinea și conținutul celor trei aspecte fundamentale ale timpului – prezent, trecut și viitor – depind de ființa care le trăiește și le supune cugetului.

Gândirea asupra timpului tinde să-l sistematizeze, să-l supună unei ordini, dar acest proces în sine este atemporal, iată de ce, în *Viața și moartea nefericitului Filimon...* perceperea timpului de către personaje stă sub semnul unei permanente incertitudini: (în viziunea lui Filimon) „să fi trecut de-atuncea ore-n șir sau numai câteva secunde – nu știa. Când și-a revenit zăcea cu fața-n jos, cu o mână – dreapta? – sub obraz...”; (în viziunea lui Fătu) „Să fi trecut de-atunci minute ori poate ani... de când intrase în cabinetul acesta înalt...”; (în viziunea Cristinei) „Cine știe cât timp se scursese: o secundă, un minut, zece, când la un moment dat se pomeni că șade pe scaunul cu spetează arcuită din mijlocul casei, cu baticul legat bine nod la ceafă...”. Pe de o parte, eroii sunt, în raport cu timpul universal, incapabili de a-l discerne cu adevărat, de a-l calcula, însă gândirea asupra timpului îi plasează înafara lui, făcându-i superiori, pentru că fără a fi contemplat de om, timpul nu există. Strategia incertitudinii temporale, a acroniei, a neconcordanței dintre timpul interior și cel exterior permite autorului să eternizeze timpul. Schimbând accentul de pe timp pe evenimentul petrecut în timp, se reliefează natura anacronică a lumii și a lucrurilor.

Timpul perspectival este o categorie cu semnificații transindividuale. Pentru Filimon, recuperarea trecutului denotă posibilitatea de a revaloriza timpul trăit. Timpul crizei și al rătăcirii în trecutul consumat se desfășoară în spațiul dialogic al conștiinței. Experiența rememorării este fragmentară, discontinuă, chiar atemporală, nu coincide cu cronologia evenimentială trăită, or acțiunile se rememorează după logica asocierilor, a stimulilor în lanț, după importanța lor în rezolvarea problemei ontologice pe care și-a pus-o eroul. Atemporalitatea rememorării este cauzată

și de suprapunerea mai multor realități paralele, evenimente simultane, reale și iluzorii, aparținente mai multor spații (interioare și exterioare).

Pentru Filimon trecutul este un timp al decăderii spirituale, a pierderii de sine, de aceea nu este perceput ca flux, ca timp al devenirii. Prezentul este un timp labirintic al căutării, și un timp al fricii de a accede în viitor, iar viitorul este timpul transgresării eului în eternitate, în lumea spiritelor, ieșirea lui din limitele timpului și spațiului existențial. Contemplând timpul, protagonistul iese din timp, or „gândirea nu depinde de timp, dar timpul depinde de gândire...” [101, p. 138]. Filimon devine stăpân pe destinul lui, nu se lasă dus de valul timpului, de clipa viitorului care se transformă în prezent, ci renunță la viitor pentru a se întoarce în trecut și a-l elucida.

Și pentru Fătu timpul reprezintă o problemă. Prezentul este marcat de chipurile, spiritele, vocile trecutului (ghemul-ochiul-gura neagră) și de frica obsedantă de a nu-și pierde viitorul: „...și iar vin lucruri, întâmplări, oameni, toate din trecut – nu văd nimic, nici trei zile înainte, toate din trecut, măcar trei zile din viitor, să le știu, da-ți-mi trei zile, să ies!”; „Trei zile nu văd înainte – trei zile!”. Fătu nu are grija doar a propriului viitor, ci le programează un viitor și copiilor lui, un viitor pe care aceștia nu vor să-l accepte, dar care se transformă treptat în prezent/trecut, până la un anumit moment: „bine, l-am dat la partea lui, se gândea la Filimon, dar concomitent și la Cristina, pentru că planul lui era, după ce va fi vorbit despre acoperișul spart și, în genere, că trebuie mutată linia laterală și platforma pentru ciment să nu se mai întâmple ca astă-primăvară, când s-au pierdut cinci sute de tone de ciment, gândul lui era să vorbească despre Cristina – ea îmi rămâne, s-o dau la partea ei, s-o angajez aici la gară, de exemplu, ca telegrafistă! Parcă o vede de acum – într-un fotoliu rulant, cu cască telefonică, zâmbind...”. Prin planificarea soartei celor doi copii, Fătu se simte realizat, el se simte superior timpului, ordinii lumii, de aceea, spre a atinge această împlinire, el este gata să comită orice crimă sau nedreptate. Deci, „sentimentul timpului”(A. Pamfil) îl dezechilibrează nu numai pe Filimon, ci și pe Fătu.

În discursul narativ timpul interior al lui Filimon se scurge înainte, fiind ordonat (calculat) prin viziunile celor două ipostaze ale interiorității sale dedublate: „... nu încurca zilele, la ciotcă am săpat vineri pe la chindii, iar în Gura Muntelui de Piatră am căzut a doua zi, sâmbătă... (...) dar, atunci fârtate, asta ar fi sâmbătă în zori, când te-au adus cu camionul, sâmbătă, dar cealalte zile unde-s? miercuri-noaptea, joi ziua, joi noaptea, vineri ziua, unde-s?”. Iar timpul interior al lui Fătu creează impresia că se scurge înapoi: „Astea Nichifor Fătu le-a aflat joi spre seară și tot joi a dat pe la paznicul de la gura carierei, care zicea că nu-și aduce aminte să fi încercat cineva de a pătrunde fără permis în carieră... iar astăzi, miercuri, Nichifor Fătu pășește de-a lungul salcâmlor și, când ajunge la capătul șirului, în dreptul plopului piramidal de la colț, întoarce capul către cel din partea cealaltă și vede că nu-i șeful, ci Fe-li... Filimon!”. Chiar dacă spațiul apropie cele două personaje, timpul îi depărtează.

Înlocuirea timpului exterior (obiectiv, liniar, cronologic) cu timpul interior (subiectiv, discontinuu) condiționează o altă percepție a lumii, deoarece are o altă desfășurare. Prima caracteristică a timpului interior este viteza mai rapidă, pentru că faptele de conștiință au loc pe fracțiuni de secundă, odată cu perindarea imaginilor vizuale, auditive, chinestezice, în psihicul uman. În textul lui Beșleagă aceasta se reflectă și la nivelul sintaxei poetice. În discursul narativ liniaritatea și coerența este suprimată de șirul expus haotic al proceselor psihologice provocate de evenimente exterioare din diferite momente ale vieții eroilor. Textul devine un dicteu automat al faptelor de conștiință, nefiind supus ordinii nici măcar de către instanța narativă. Tehnicile deconstrucției (fragmentarismul, discontinuitatea, anacronia), care stau la baza discursului urmăresc „o anulare a închiderii sensului, o preservare a indeterminării și, prin aceasta, o punere în valoare a vitalității sistemului, a forței lui productive, a nesfârșitelor sale surse...” [123, p. 138].

Desfășurarea discursului în *Viața și moartea nefericitului Filimon...* se realizează prin evocarea trecutului, prin *analepsă*. Cel mai frecvent apar analepsele externe [74, p. 459], a căror amplitudine depășește punctul de pornire al istoriei și care sunt de două tipuri: parțiale (retrospecția care se încheie în elipsă fără a mai întâlni povestirea inițială) și complete (care se racordează fără soluție de continuitate cu povestirea inițială). Frecvența analepsei parțiale generează fragmentarism. Acesta este un procedeu predilect prozei postmoderniste, în cadrul căreia temporalitatea, ca și spațialitatea suferă o răsturnare de perspectivă: „Spațiul lumii ficționale este un construct, așa cum sunt personajele și obiectele care îl ocupă sau acțiunile ce se desfășoară în cadrul lui. În mod tipic, în scrierile moderniste și realiste, acest construct spațial este organizat în jurul unui subiect perceptor, fie un personaj, fie perspectiva adoptată de un narator imaterial. Zona heterotopică a scrierilor postmoderniste nu poate fi însă în felul acesta. Aici, spațiul nu este atât construit, cât *deconstruit* prin text, sau mai degrabă construit și deconstruit în același timp” [111, p. 80]. Deconstrucția în poemul tragic se realizează prin pulverizarea viziunii și fragmentarea discursului.

Fragmentarismul este și rezultatul concentrării unei multitudini de scene reduse la frânturi de replici și rezumate extrem de scurte ale unor evenimente. Aceste rezumate sunt deseori incluse în replici, sau invers – rezumatele înseși încadrează fragmente de dialog. Scenele și rezumatele succed într-un ritm expeditiv, ca și proiecțiile derulate în procesele mintale: „...Și deodată își aduce aminte primăvara aceea timpurie, acum mulți ani, era tot râpa asta, oamenii ieșiseră la curățat via, creșteau aici niște porumbrei deși, au fost scoși mai pe urmă, în desișul lor a stat el de pândă, s-o vadă: chiar vine? Îi spuse unul din cei care lucrau la vie – dacă vine, o împușc pe loc! – n-a venit, a venit bătrâna... A stat pitulat cu alți doi în desișul porumbreilor două zile și două nopți – trecuseră câțiva ani de când acela se făcuse nevăzut în sat, cotrobăise toată pădurea – nici urmă, și atunci i-a spus acela de la vie: – în fundul râpei, sub zarzăr, nu-i lucru curat – de ce, măi? – vine una cu... n-a spus cine, ci numai că el a dat peste o oală cu mâncare, s-a mirat strașnic, mâncarea era caldă, când s-a

după ce s-a dus și a trecut înapoi, oala era goală – unde, bre? a întrebat Nichifor Fătu – aici, prin locul acesta – poate vreo unul din lucrători a lăsat oala acolo? – am să vă spun între patru ochi...”. În conștiința lui Fătu are loc reconstituirea mintală a unor evenimente consumate prin flashback. Naratorul își alcătuiește discursul din fluxul acestor secvențe rememorate, prin alternanța reproducerii și transpunerii, însă într-o succesiune inversă, încurcată. Această strategie creează discontinuitate temporală, ambiguitate, confuzie. Dar îi permite lectorului interceptarea existenței eroilor în aceeași măsură din exterior și din interior, receptarea lumii dintr-o multitudine de perspective.

Frecvența elipsei determină o viteză narativă maximă, pentru că timpul acțiunii se comprimă, totul desfășurându-se într-un ritm alert, care dinamizează discursul. De remarcat însă că această dinamică nu este pozitivă, veselă (ca în narațiunea lui Creangă, de exemplu), ci din contra, foarte tensionată, marcată de fuga halucinantă după scopul de neatins. Este viteza proprie desfășurării acțiunii de vânătoare, de urmărituri continue. În roman chiar și descrierea nu creează dilatare, nu estompează ritmul narațiunii, al acțiunilor comprimate și expuse năucitor, descrierea se realizează prin alternanță de viziuni. Structurile statice, specifice descriptivului, suspendă temporalitatea, ceea ce la nivel textual înseamnă dilatare temporală, dar nu și viteză narativă redusă.

Portretele sunt eliptice, lapidare, descrierile de interior/exterior, de itinerar – asemănătoare indicațiilor scenice, au scopul de a sugera „decorul”. Secvențele descriptive ale spațiului au un puternic caracter subiectiv, fiind realizate din perspectiva personajelor, ele oferă viziuni stranie, contradictorii, marcate de anumite stări psihice: „Se uită Filimon, odaia s-a lăsat pe o parte și stă strâmb, Nichifor Fătu se ține din răspuțeri de brațele scaunului ca să nu lunece la picioarele mulțimii de jos, care acum stă și ea strâmb.” Realitatea este prezentată distorsionată, combinată cu elemente onirice și halucinante, care deseori au rol de pauză (suspendarea timpului) sau dilatare (abundența detaliilor, reflecțiilor, digresiunilor) pentru desfășurarea acțiunii în discurs.

Așadar, tehnicile duratei (raportul dintre durata variabilă a segmentelor ficțiunii (poveștii) și pseudo-durata relatării lor în discurs [119, p. 237]) sunt și acestea generatoare de fragmentarism și devin un instrument de codificare a textului. Discontinuitatea și acronia discursului face puțin posibilă restabilirea exactă a elementelor fabulei. Textul este un puzzle pentru cititor, care e antrenat în aceeași activitate obsedantă ce îl chinuie pe Filimon – ordonarea evenimentelor (metafora „cubușoarelor”): „Trei? Dacă erau numai trei, sunt multe, trei, opt, zece, unsprezece, multe pătrățele, trebuie să le așez la loc: rând în sus, rând la dreapta... nu, întâi să fac temelia, unde să așez temelia? – pune un rând orizontal și zi-i temelie – dar n-are în ce se ține, vine iar un vânt – prostii, nu vântul ți le-a împrăștiat, pătrățelele – urâsc pătrățelele, nu se țin, am să așez cubușoarele – se așază în genunchi și – cine mi-a băgat cubușorul acesta cu lacrimă? luați-l...”; „În unul din pătrățelele-cubușoare mai este un pătrățel-cubușor, iar în acesta al treilea mai mic, altul mai mic,

apoi altul și mai mic, și toate cubușoarele interioare stau strâmb!” Acest puzzle cu elementele în continuă metamorfoză este o metaforă atât a regenerării trecutului eroului, a soartei, imaginii și eului său, cât și metafora procesului receptiv al romanului, care are la bază același mecanism dinamic.

Deci, romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon...* este un spațiu textual în care „cronotopii se pot încorpora unul într-altul, ei pot să coexiste, să se împletească, să se succedă, să se compare, să se confrunte sau să se afle în raporturi și mai complexe” [3, p. 484]. Acest fenomen este esențial în crearea și receptarea imaginii lumii și a omului în lume. Reprezentările artistice se formează la diferite niveluri cronotopice: exterioare și interioare, deschise și închise, conștiente, inconștiente și subconștiente, reprezentate de diverse categorii spațiale și temporale. În acest fel, posibilitățile de interacțiune a lumii cititorului cu lumea multidimensională și eterogenă a romanului, devin nelimitate.

3.4. „Zbor frânt” în perspectivă dialogică

Vladimir Beșleagă a fost întotdeauna tentat să experimenteze. Succesul său literar se datorește faptului că genul romanesc, prin flexibilitatea, eterogenitatea și proteismul lui, i-a permis prozatorului deplină plăcere a experimentului artistic. Romanele sale exponențiale ies din limitele tradiționalului, spărgând schemele și modelele consacrate (sau impuse). Rezultatul experimentului său literar constă în structura inedită a romanului, care presupune un conținut existențial mult mai dens. Esența ființială a omului este reflectată în suma relațiilor sale cu lumea. Iată de ce, descoperirea substraturilor ontologice ale romanului lui V. Beșleagă este posibilă prin analiza lumii textuale ca sistem de relații.

Modalitatea de relaționare a instanțelor textuale are o însemnătate principală în procesul de receptare a romanului. Imaginea artistică a lumii și a omului depinde nu numai de expresia prin care încearcă s-o creeze romancierul, ci și de modul în care o exprimă naratorul, de cum o înțelege personajul și cum o interpretează cititorul. Iată de ce, doar pornind de la o percepere adecvată a raportului dialogal autor-narator-personaj-cititor, lumea romanului capătă un contur clar. Ignorarea a cel puțin uneia dintre instanțele menționate (a perspectivei pe care o implică în „marele dialog” (Bahtin)) duce la pierderea viziunii integrale asupra lumii artistice, sau, în cel mai rău caz – la perceperea distorsionată a acesteia.

În interpretarea romanului *Zbor frânt*, perspectiva falsă asupra raporturilor dintre instanțele textuale și extratextuale au dus la înțelegerea eronată a esenței operei. În primul rând, în cronica de întâmplare a romanului s-a pus semnul egalității între autor și narator: „Reînviind trecutul din fărâme/ crâmpie de amintiri, răsărite haotic în memoria lui Isai, povestind despre Isai cel de azi,

autorul creează o imagine profund dramatică a prăbușirii/ decăderii personalității umane” [154, p. 41]. Tratarea autorului drept cel care „povestește” a dus ulterior la încercări inutile de a găsi tangențe între lumea autorului și lumea romanului. Pe de altă parte, lipsa unei granițe certe între autor și narator a condiționat apariția unor afirmații de tipul: „frază greoaie și stufoasă ne creează impresia că autorul nu este un stilist” [idem, p. 40], fără a lua în calcul că fraza nu aparține autorului, ci naratorului, iar stilistica romanului nu ține doar de limbajul acestuia. Tot din acest motiv, Beșleagă a fost învinuit de o insuficientă cunoaștere a limbii.

Frecvența narațiunii la persoana I a generat confuzia dintre autor, narator și personaj, rezultând cu încadrarea romanului *Zbor frânt* în proza autobiografică. De fapt, aceasta e o percepție specifică perspectivei monologice, în care naratorul și eroul sunt obiectele conștiinței creatorului. Există o singură ideologie în text, care aparține autorului și se mișcă într-un cerc închis de conștiințe „goale” – create după asemănarea celei auctoriale. În acest context, structura literară exclude și poziția cititorului, deoarece ultimul (și unicul) cuvânt în text este al autorului. De remarcat însă că semnificațiile clasice ale triadei autor-narator-personaj (identitatea acestora) nu funcționează pe textul lui Beșleagă. Nu putem considera autorul ca fiind naratorul, așa cum nu-i putem atribui lui Beșleagă, de exemplu, limbajul (popular-regional al) textului.

Nici între autor și erou nu este un raport de identitate. Din contra, pentru o interpretare adecvată a romanului trebuie luată în considerație atât distanța dintre ei, cât și independența unuia față de celălalt. Față de autor, Isai nu este un EU (alter-ego), nici un EL (proiecție ideală a sa), ci un TU, în deplina sa tuitate. Relațiile dintre ei sunt marcate de cronotopii lor diferiți, de „ideile-forță” (Bahtin) pe care se axează fiecare conștiință. Interacțiunile lor descoperă în egală măsură personalitatea fiecăruia, or „adevărata viață a personalității este accesibilă numai în cazul unei pătrunderi dialogale căreia îi răspunde ea însăși, printr-o dezvoltare liberă și nestingherită” [2, p. 83]. Ideile, experiența de viață, viziunile eroului nu sunt ale naratorului, cu atât mai mult, nu sunt ale autorului. Aceste trei instanțe presupun conștiințe diferite, care coexistă în lumea textului.

Autorul romanului *Zbor frânt* nu numai că este altcineva decât naratorul și personajul, el este altcineva chiar și decât scriitorul și omul Beșleagă. Adică, el nu este într-un tot echivalent cu scriitorul, pentru că acesta, la fel ca o păpușă rusească, conține toți autorii lumilor fictive ale cărților sale, care reprezintă diferite etape ale devenirii sale artistice. Scriitorul este „un autor al autorilor” [114, p. 152]. Mai ales în cazul lui Beșleagă, ale cărui ipostaze auctoriale comportă trăsături paradoxal de diferite, fenomenul se ilustrează perfect. Autorul romanului *Zbor frânt* și cel al romanului *Durere*, cel al romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* și cel al romanului istoric, par a nu aparține aceluiași „eu” empiric. În literatura critică s-au remarcat diferențele specifice. Mihai Cimpoi este primul care acordă atenție diversității auctoriale a romancierului (în articolul „Cei trei Beșleagă”). Criticul realizează strategic delimitarea tipurilor de roman care

constituie, în opinia sa, modalități de expresie ipostazelor ființei auctoriale: „Este Beșleagă în *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, unde evenimentul epic se pulverizează, se topește în gândurile, emoțiile și obsesiile pe care le generează. (...) Există apoi cel de-al doilea Beșleagă..., cel care evocă atmosfera epică a copilăriei și adolescenței sale sau a epocii mai îndepărtate a Cantemireștilor și Costineștilor. (...) S-ar putea, evident, să dăm și de-un al treilea Beșleagă care îmbină răsucirea nervoasă a gândului mărinimos cu situația epică clar conturată. Este vorba de *Ignat și Ana*, romanul care dezbate ideea înstrăinării în cadrul familiei de azi” [42, p. 4]. Pe bună dreptate, eterogenitatea romanelor este în strânsă legătură cu „persoana polifonică” a autorului. Beșleagă încearcă mai multe tipuri de roman (cel al introspecției, al evenimentului pur individual, interiorizat; cel al evocării, reconstituirii trecutului și cel al expunerii efectelor interioare ale relațiilor exterioare, ale evenimentului social) pentru a proiecta viziunea sa asupra lumii în diferite dimensiuni artistice.

Persoana biologică, istorică, socială și cea creatoare a scriitorului pot avea poziții diverse în lumea romanului. Raporturile dialogale dintre eul auctorial și celelalte ipostaze ale personalității lui Beșleagă pun în lumină noi aspecte hermeneutice ale lucrării. Cu atât mai mult că în spațiul dialogic intră nu numai romancierul Beșleagă, ci și publicistul, cetățeanul și omul politic Beșleagă; intră tatăl Beșleagă rămas fără fiu, sau fiul Beșleagă rămas fără mamă, fără casă, fără țară; intră omul Beșleagă aflat într-un total impas ideologic și axiologic. Astfel, și în cuvintele bivoce, în discursul hibridizat al naratorului, dar și în procedeele tehnice – modalitatea de expresie a viziunii autorului, transpar contradicțiile existenței, ale vieții interioare și ale vieții sociale ale tuturor ipostazelor persoanei sale polifonice.

Distingerea eului empiric de eul auctorial al scriitorului și de eul naratorului fictiv facilitează într-o anumită măsură pătrunderea specificității romanului. Autorul este una din variantele textualiste ale scriitorului. Înțelegând cine este el, cititorul va putea recepta textul în semnificativitatea sa deplină. Perceput ca figură abstractă, exteriorizată din ființa scriitorului, autorul *Zborului frânt* (co-)există în lumea textului său cu aceleași „drepturi” ca și naratorul, personajul, cititorul ș.a. Dar spre deosebire de narator și personaj, autorul nu se exprimă direct nicăieri în text, deoarece el este „o strategie textuală capabilă să stabilească corelații” [79, p. 36]. El este cel care concentrează evenimentele în fragmente, schimbă perspectivele, oferindu-i sau privându-l pe narator de cuvânt. Autorul apare în text sub diferite forme și, așa cum afirmă W. Booth, „deși el poate până la un punct să-și aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispară” [30, p. 49]. În romanul *Zbor frânt*, poziția autorului poate fi intuită din procedeele și principiile de construcție ale romanului. Nu întâmplător, A. Hropotinschi acordă o atenție deosebită contrapunctului în romanul lui Beșleagă. E strategia care denotă poziția (și mai ales opoziția) autorului. Autorul nu este înafara textului, ci în interiorul lui.

Funcția expozitivă în roman însă nu îi revine autorului, nici protagonistului, ci naratorului. Reflectarea *pățaniei* în conștiința colectivă, a lui Isai, a mamei, a soției, a fratelui, a consăteanului bețiv și a tuturor celorlalte personaje, e expusă de vocea sa. Prin urmare, tot ce întâlnim în roman este materialul gândirii lui. Reprezentarea lumii romanului, care intră în contact cu cititorul, este produsă de conștiința naratorului. Ea oglindește diferitele puncte de vedere vizavi de obiectul discuției (*pățania* lui Isai), pe care le neagă, le ironizează, le acceptă sau le pune la îndoială.

Naratorul este un necunoscut. El nu este martor, nici personaj. Pătrunde în interiorul personajelor, deși are dubii (frecvența lui „poate” în discursul său), oscilează de pe o presupunere pe alta. Are un limbaj aproape oral, regional. Toate acestea îl coboară de pe pedestalul omniscienței dorice. Cum am mai spus, el este totalmente separat de autor. E o instanță aparte, care intră în dialog cu vocile romanului, coexistă cu ele în interiorul propriei conștiințe, luând parte la dezbaterea *pățaniei* și contribuind la descoperirea omului din Isai.

Specificitatea naratorului din *Zbor frânt* îl include în categoria ionică, deoarece acesta „nu mai este un contemplator distant al lumii sau creatorul ei nevăzut și improbabil, ci un om ca toți oamenii, cusut din același sac cu semenii lui. Ceea ce spune el poate fi subiectiv, personal, fals, dar e rodul unei prea umane experiențe” [106, p. 45]. El este implicat în aceeași activitate de cunoaștere în care e antrenat întreg sistemul de personaje, inclusiv Isai (care devine obiectul propriei cunoașteri). El nu pare a fi interesat de ritualul povestirii, de fluenta narațiunii sale, cum sunt naratorii tradiționali, ci de cunoașterea adevărului, repovestind *pățania* mai mult în sine și pentru sine, pentru analiză. Toate explicațiile, reiterările și accentuările le face pentru propria persoană, pentru a le înțelege. Așa, de exemplu, el frământă diferite variante ale probabilei cauze a situației lui Isai, atrăgând punctul de vedere al soției lui Isai și al mamei: „Poate de aceea că începuse nevasta să-i zică lui Isai că toată hărmălaia din casa lor (adică cu despărțeniile) îi din cauza lui frate-său, a lui Ile adică, pentru că, zicea nevastă-sa, care aflase și ea câte ceva de la Isai, că Isai ar fi fost atunci lovit de un glonte la cap și la umăr, și din lovitura aceea la cap i s-ar fi tulburat mințile... Ori poate altceva? Poate de aceea că dacă a venit vremea să-și facă Isai casă, nu știu cum că nu s-a prea înțeles cu Ile... Că măcar că mamă-sa demult îi iertase, zicând că n-a vrut, așa s-a întâmplat, că Isai, la urma urmei, pentru Ile și-a pus atunci viața în primejdie, și ar trebui ca Ile să-l ierte, dar Ile se încăpățâna și nu vroia să-l ierte în ruptul capului”. Toate vocile sunt prinse în vâltoarea acordurilor și contradicțiilor din care se alimentează și în care se consumă conștiința naratorului. Ea este un spațiu integrator, un loc de întâlnire al conștiințelor personajelor, un cronotop.

Naratorul nu are o poziție fixă față de eroi, el și-o schimbă mereu în funcție de viziunile acestora. Spre exemplu, tratează cu ironie naivitatea cu care colectivitatea discută *pățania* lui Isai: „În serile acelea i-a povestit Isai lui Ile toată pățania din vara de atunci. I-a povestit tot, ori, poate, a mai tănuit câte ceva; oricum, dar Ile știa mai mult decât alții, care auziseră câte ceva de la Isai,

câte ceva de la naiba știe cine, ce ziceau: „Bre, el chiar a vrut să se ducă cu nemții în țara lor. Da, a vrut! Și ei au vrut să-l ieie!”. Alteori acceptă viziunea colectivă, identificându-se cu ea. Dar vocea naratorului din *Zbor frânt*, spre deosebire de naratorii dorici, nu are vreun privilegiu față de vocile eroilor (înafară de exotopia sa). Astfel că interesul cititorului față de ceea ce spune naratorul fictiv este de același grad cu interesul față de ceea ce spun alte voci ale textului.

Naratorul romanului *Zbor frânt* se descentralizează treptat, chiar în fața cititorului său. „Subiectul romanului se naște și din intriga ce îl leagă pe narator de Celălalt, care compune o temă importantă în povestea sinelui” [93, p. 38]. Omniprezența lui este mai accentuată în pasajele cu un grad de ficțiune mai înalt, în unele fragmente dispare, apoi iar se evidențiază. Vocea lui se aude peste tot în roman și nicăieri exact. Ea are capacitatea de divergență și convergență. Spre exemplu, vocea naratorului se multiplică în vocile lăstunilor (care văd lumea de sus), oferind o nouă viziune asupra realității: „... bagă de samă cei trei lăstuni că necunoscutul a intrat în împărăția lor, merge tot mai adânc prin apa Nistrului, și săgetând aerul încolo și înapoi se întreabă între ei, lăstunii, cine să fie la urma urmei și de ce a venit? Și văd că acel oaspete nepoftit se apropie de marginea trestiiilor..., se bucură că o să iasă el odată din tufăriș și o să-l vadă. ...Câtăva vreme s-au mai învățat lăstunii asupra locului săgetând văzduhul, unul zicând că aici trebuie să fie băietanul, acuș trebuie să scoată capul, altul – că s-a speriat și a luat-o prin rogoz..., al treilea – că toate cele li s-au năzărit...”. Imaginea mișcării băiatului pe mal e receptată de cititor prin ochii păsărilor. Vocile lor reprezintă viziunea omniscientă a naratorului, dispersată într-o multitudine de posibilități mai mult sau mai puțin apropiate de realitate.

Perspectiva diverge și atunci când, în abordarea temei războiului, vocea naratorului atrage în dialog punctul de vedere al Nistrului. Poziția lui are o altă formă, dar același conținut: „Ar țipa Nistrul: ce faceți voi, oamenilor? De ce vă căsăpiți unii pe alții? De ce vărsați atâta sânge? De ce lăsați să bântuie focul aista, care mă arde și mă pârlăjește. ...Unde-s copiii voștri, oameni? Ce-ați făcut cu ei? I-ați alungat? I-ați vârat în borți, în pământ ca pe guzgani și voi vă bateți că nu puteți împărți lumea?...”. Concepția Nistrului (identică celei naratoriale) despre război ca fenomen anost și absurd, contravine concepției totalitare de luptă măreață, eroică, pentru apărarea „Patriei”. În această dezbatere vor intra mai apoi toate vocile, de pe mai multe poziții ideologice.

Vocea naratorului dejoacă tendințele cititorului de a stabili certitudini. Uneori e ironică și ludică, alteori e plină de gravitate cu referire la una și aceeași viziune. Iar cu punctul de vedere al lui Isai deseori formează o unitate. Atunci când Isai se gândește să-și pună capăt existenței, vocile lor se completează reciproc în dezvoltarea ideii: „...dacă omul se naște fără să-l întrebe cineva, dacă vrea să se nască sau nu vrea, dacă o viață trăiește și mai mult se chinuiește decât se bucură, atunci de ce n-ar avea măcar dreptul să pună punct la toate când i se pare mai potrivit? Dar... e răsădită în om această sete de viață, sete nestinsă pe care n-o poți înfrânge, iar dacă poți, apoi numai pe-o

vreme, cât ți-i tare și trează conștiința, cât poate striga glasul conștiinței – când slăbește, capătă putere glasul instinctului, glasul trupului care țipă: vreau să trăiesc! – și până la urmă tot glasul trupului e mai tare – da, dar numai la oamenii slabi, oamenii de nimic, oamenii lipsiți de voință, tu dacă ai voință... până la urmă... vei putea rezista până la urmă?” Este evidentă granița dintre convingerea lui Isai asupra dreptului său de a-și curma viața și ideea naratorului despre incapacitatea fizică și psihică de a o face. Povestirea trece de la persoana I (confesiune) la persoana a III-a (constatare), apoi la persoana a II-a (adresare). Totodată, prima concepție continuă într-a doua, formând un tot ce va reclama poziția cititorului.

Naratorul proiectează diferite căi posibile prin care „adevărul” despre Isai ar ajunge de la tată la fiu, dar nu impune nici una, ci lasă cititorul în deplina libertate a opțiunii. Viziunile sale se dublează, se ramifică, se contrariază sau se exclud: „Da vezi că bunelul se dusesse demult pe lumea cealaltă și n-avea ce să-i spună, așa că tot de la tatăl său trebuia să afle. Dar tatăl său nu vroia să-i spuie. Atunci, poate, să-l întrebe pe Ile: „Bade Ile, ce-a fost cu tata atunci după ce-a trecut în zori de zi pe ceață?” Ile dac-ar fi singur i-ar povesti taman ceea ce auzise din gura lui Isai: „A trecut, s-a dus la ștabul rușilor și...”, iar dacă ar fi fost și Isai și încă cu chef, ar fi dat cu pumnul în masă și ar fi strigat: „N-a fost așa, măi!”. Firul *pășaniei* lui Isai se întrerupe și apoi continuă prin nodurile unui întreg arbore genealogic.

Naratorul pătrunde în „zona” cuvintelor eroilor. Ambiguitatea replicilor și hibridizarea discursului monologat sporesc gradul de „deschidere”(U. Eco) al romanului. *Zbor frânt* oferă cititorului de orice tip plăcerea de a intra în contact cu o mulțime de voci, de a le asimila și contrazice, de a le ignora sau etala în lumea lui interioară. În acest sens, se realizează funcția ekstatică a ficțiunii, teoretizată de Albérès într-un studiu amplu dedicat genului romanesc. El afirmă că „romanul e un paliativ pentru o „maladie” a conștiinței omului căruia nu-i e suficientă conștiința sa. Romanul răspunde, astfel, unei funcții tendințe umane spre o existență plenară (un *a fi* absolut) prin înglobarea altor existențe” [1, p. 4]. Tendința de contrapune în propria conștiință voci „străine” este proprie naratorului, eroilor și cititorului romanului lui Beșleagă.

Relațiile specifice dintre narator și cititor sunt cercetate de către L. Ionescu-Ruxăndoiu, în capitolul „Forme ale implicării cititorului în text” [99, p. 92] din monografia sa. Autoarea atestă o modificare a acestora în diacronie, menționând că în textele mai vechi se manifestă (prin adresări directe) o politețe, o amabilitate aparte a naratorului față de cititor, o tendință de motivare, flatare, informare, convingere, o încercare de a transforma cititorul în complice, în colaborator prin anticiparea ideilor și impresiilor lui. În textele moderne însă naratorul ajunge să-și ironizeze sau să brutalizeze direct cititorul. Nu atestăm niciuna din aceste tipuri de relații în romanul lui Beșleagă. Naratorul nu se adresează cititorului nicăieri în text. Mai mult, discursul naratorial nu prevede elucidarea unor situații anume pentru cititor, nu încearcă să-l capteze, să-l intereseze sau să-i

satisfacă necesitățile de lector. Naratorul explorează realitățile, expunându-le ca pentru sine, modul în care percepe adevărul îl va contrapune concepțiilor altor voci. Naratorul nu-și asumă nici o datorie față de cititor, dar anume ignorând existența lui, îl provoacă spre o reacție. El pune „în discuție” unele probleme ce țin de protagonist și de lumea lui (probleme ce-l vizează și pe cititor) și își transformă receptorul în interlocutor.

Întrebarea care urmează celor spuse este: cărui tip de cititor i se adresează opera? *Zbor frânt* este un roman-hibrid, cu o narativitate complexă, cu eroi stranii și neînțeleși, cu un spectru vast de semnificații extraliterare. Prin urmare, naratarul lui este cel care cunoaște/ acceptă toate „regulile jocului” și se implică în el conștient. El este flexibil și se re-naște cu fiecare lectură a textului. Naratarul este cel „pe care textul nu numai că-l prevede ca pe un colaborator, dar pe care și caută să-l creeze” [79, p. 15]. În raport cu autorul, naratarul este „un produs al imaginației creatoare și anticipatoare a lui, fiind totodată și un non-eu, un „tu înăscut” al conștiinței acestuia” [84, p. 358]. Dar, spre deosebire de cititorul empiric, naratarul nu poate interacționa cu vocile textului decât în conștiința autorului, acolo unde este creat.

Oricum, cititorul fictiv/ naratarul rămâne o figură abstractă, cu care se pot compara la modul ideal toate ipostazele cititorului real. Cu cât acestea sunt mai aproape de el, cu atât au șanse mai mari de a pătrunde latura intimă a lumii românești. Dar „pentru a se realiza ca cititor model, cititorul empiric are îndatoriri „filologice”: are, adică, datoria de a recupera cu maximă aproximație posibilă codurile emitentului” [77, p. 96]. El trebuie să fie format în domeniu poetic, dotat cu spirit analitic, critic și să aibă un orizont cultural vast. Iată din ce cauză, romanul lui Beșleagă își găsește și astăzi cu greu cititorul.

Conexiunile cititorului empiric cu lumea romanului pot fi percepute doar deductiv și limitat, pentru că acesta poate apărea într-o infinitate de ipostaze. Și fiecare cititor își are modul propriu de a reacționa atunci când autorul romanului încearcă să-l bulverseze cu mecanismele, cu procedeele ambiguității și fragmentarismului, când naratorul vrea să-l piardă în „desigurile” povestirii, când personajele îi adresează diverse provocări ideologice. Important este ce reacții interioare (intelectuale, spirituale) produce actul de lectură. Găsim la Paul Cornea [65, p. 12] o listă întreagă de moduri de raportare a cititorului la operă, dar majoritatea se referă la cititorul-„consumator” și la textul-material de consum. La fel, M. Călinescu teoretizează o „relectură” a textului [37, p. 56], care poate produce cititorului impresii diferite și chiar contradictorii decât cele ale lecturii inițiale, adică, relația cititorului cu textul se limitează la interpretare. Mai nou, în teoria literară apare termenul „lectură deconstructivistă” (I. Plămădeală). „A citi, în sensul deconstrucției, nu se reduce la reconstituirea, în manieră pasivă, reproductivă a conținutului unui sens cristalizat, ci contribuie la producerea sa diferențială și activă” [125, p. 97]. Romanul lui Beșleagă însă solicită implicarea cititorului nu numai ca receptor, ca interpret sau co-producător al textului, ci și ca participant la

dialog. Or, așa cum afirmă Barthes, „textul de desfătare [este] acela care te pune în stare de pierdere, acela care descurajează, care face să se clatine temeiurile istorice, culturale, psihologice ale cititorului, consistența gândurilor sale, a valorilor și amintirilor sale, pune în criză raportul său cu limbajul” [8, p. 23].

Interacțiunile cititorului cu lumea romanului, prin seria de probleme pe care i le pune în față, îl vor ajuta să-și perceapă eul, lumea sa, îi vor satisface anumite necesități cognitive. În cazul romanului *Zbor frânt*, implicarea cititorului în polemică îi poate înlesni, spre exemplu, dezvăluirea adevărului istoric despre neamul basarabean într-o epocă tensionată a dominării totalitariste, or „în procesul comunicării literare istoria reînvie în momentele de grație ale întâlnirii dintre autorul originar și cititorul originar, în sensul că fiecare este înrădăcinat existențial adânc în contemporaneitatea sa” [84, p. 362]. De aceea, romanul *Zbor frânt* predispune cititorul nu numai spre receptivitate, deschidere, ci și feed-back, implicare.

Cititorul inițial al romanului *Zbor frânt* era deprins cu proza mimetică, liniară. Într-o recenzie din 1970, A. Gavrilov ridică problema cititorului epocii respective, menționând: „Fabula-cronică a generat la cititor un automatism al percepției: cititorul urmărește înșiruirea de fapte fără să mediteze asupra legăturilor mai profunde dintre ele... Deosebit de complicat ca structură este conceput romanul *Zbor frânt* și lectura lui este dificilă pentru cititorul obișnuit cu relatarea cronologică rectiliniară a subiectului” [idem, p. 239]. În lectura prozei mimetice, cititorul își asuma funcția unui „spectator” pasiv, care transformă lumea textului în imagini, și-o reprezintă și, în cel mai bun caz, desprinde o morală din cele „văzute” și „auzite”. Pe când romanul modern (fragmentat și dispersat) nu-i satisface această necesitate. De aceea, exegetul observă că formula modernistă solicită cititorului activități intelectuale de care nu este pregătit, făcându-l să ajungă în finalul textului răvășit de sentimentul așteptărilor nesatisfăcute. Astfel, cititorul *Zborului frânt* se înscrie perfect în lumea eroilor inadaptați, a naratorului bulversat de realitățile pe care le explorează și autorului dificil al romanului. De fapt, cititorul empiric originar e adus la condiția de a-și conștientiza insuficiența funcțională. Starea de iritare, de criză, trebuie să-l mobilizeze spre autodepășire. Iată de ce în exegeză se afirmă că „romanul *Zbor frânt* a fost o revelație nesperată pentru cititorul care a reușit să învingă barierele scrisului original, nemaiîntâlnit în proza basarabeană până la 1966” [56, p. 135]. Actul de autodepășire potențează prelungirea lumii fictive a romanului în lumea reală, a cititorului.

Între cititorul anilor '70 și cel actual e o diferență foarte mare. Totuși, cititorul de azi vine în lumea romanului nu numai cu backgroundul epocii sale, ci implicând și concepția sa despre epoca redactării operei. Efectul interacțiunii lor este dublu: cititorul va îmbogăți opera cu un nou strat de semnificații și va fi îmbogățit de un spectru ideologic, ontologic și axiologic diferit de al său. Cu atât mai mult că cititorul de azi este mai liber de canoane, căci ele se neagă chiar în interiorul

acestui text-hibrid; este liber de dogmele de orice tip, căci ele, fiind pe poziții egale, se contrazic. În plus, poetica romanului *Zbor frânt* nu fixează reguli, lumea lui nu este supusă unei ordini stricte, destinele personajelor nu sunt în ordine, nimic nu este prestabilit. Romanul este o materie maleabilă în conștiința cititorului și modul de interpretare depinde foarte mult de personalitatea lui. Afirmările exegetice contradictorii ne-au demonstrat că *Zbor frânt* se aseamănă cu acele opere despre care Eco spune că „nu se dovedește niciodată identică cu sine după fiecare consum estetic” [78, p. 37]. Deci, condiția unei receptări interactive efective rămâne implicarea unui cititor avizat.

În linii generale, raportul dialogic *autor-narator-personaj-cititor* vizează două categorii de instanțe: textuale și extratextuale. Triada *autor-narator-personaj* face parte din aria textualității românești, pe când raportul *scriitor-exegeză/cititor*, chiar dacă vizează nemijlocit romanul, este una extratextuală. În receptarea critică a romanului *Zbor frânt*, relația scriitor-exegeză a fost supraestimată. Interacțiunea scriitorului cu reprezentanții publicului receptor și ai criticii literare este inițiată de diferite organe de presă, la diferite etape ale evoluției creatoare a romancierului. În cadrul interviurilor, controversatul prozator contactează cu lumea exegetică a romanului său, încercând să pună unele accente și să șteargă unele confuzii.

După apariția publică a acestor *dialoguri*, exegeza încearcă să găsească afirmațiilor lui Beșleagă un loc avantajos în interpretarea textului. Desigur că ideile lui sunt de neglijat în procesul de receptare a romanului, dar ele constituie un singur punct de vedere în multitudinea de voci și viziuni implicate. Vocea scriitorului este doar un supliment, ea dezvoltă numai câteva dintre ideile importante ale textului. Faptul că exegeza le-a luat în calcul în primul rând, considerându-le drept fundamentale, este o tendință cu totul inutilă, fiindcă, așa cum se observă mai târziu, „potențialul „pățaniei” românești depășește intențiile autorului și chiar revelațiile sale de mai târziu” [89, p. 247]. Favorizarea sub orice aspect a vocii și perspectivei scriitorului în abordarea textului eclipsează alte posibilități de interpretare.

Deci, perceperea corectă a raportului dialogic *autor-narator-personaj-cititor* este o condiție *sine qua non* a interpretării romanului *Zbor frânt*. La nivel textual, fiecare instanță se manifestă ca voce a unei conștiințe active, care pune în mișcare sistemul de semnificații al romanului prin implicarea sa. Plasarea pe picior de egalitate a *autorului*, *naratorului*, *personajului* și *cititorului* în lumea textului, scoate „zborul frânt” din schemele lansate de exegeză, excluzându-l, în genere, din orice limită care s-a impus până acum în hermeneutica sa. Tratarea fiecărei instanțe drept conștiință vie, deschisă, capabilă de a interacționa și de a-și menține poziția în dialog, face romanul să-și depășească în mod vădit condiția de ficțiune artistică, devenind o structură bipolară în raport cu realitatea zilei de azi.

Concluzii la capitolul III:

1. Po(i)etica romanului lui Vladimir Beșleagă este fundamentată atât pe principiul polifoniei limbajelor, al intențiilor și ideilor, cât și pe cel al polifoniei structurii. Analiza fiecărui aspect condiționează înțelegerea adecvată a specificului lumii artistice în ansamblu. Un roman exponențial care ilustrează fenomenul polifoniei structurale este *Viața și moartea nefericitului Filimon... Imago mundi* în poemul tragic are un caracter eterogen și contradictoriu datorită simbiozei imaginilor artistice, fuziunii elementelor diferitor genuri, suprapunerii, sinesteziei, pulverizării și fragmentarismului discursiv, ambiguizării, alternanței ritmice a registrelor și, nu în ultimul rând, datorită construcției fractale. Elementele poetice și stilistice specifice unui roman de analiză, de idei, roman-parabolă, metaroman, ale unui roman politic, social, polițist etc. din poemul tragic „populează” același țesut narativ, dispersându-l pe mai multe planuri care se desfășoară aparent independent de întreg, dar fiind în raport de similaritate cu acesta. Fiecare plan se impune cu mare tendențiozitate, dar fără a eclipsa pe celelalte. Poemul tragic devine un spațiu al interacțiunii dintre planuri, ideile de bază concentrându-se în punctele în care converg diverse ideologii. Prin urmare, cel mai interesant aspect al fenomenului devine dialogismul interior al romanului și influența lui asupra sistemului de idei. Viziunea integrală asupra lumii artistice a romanului lui V. Beșleagă se formează prin determinarea raportului dintre sistemul de idei și po(i)etica lui.

7. Conceput ca un „hibrid poetic”, poemul tragic asimilează particularitățile stilistice și procedeele epice, lirice și dramatice (presupunând diverse unghiuri asupra realității) și le sintetizează într-un mod original, spre a prefigura, în contrast, o viziune complexă asupra lumii. Eterogenitatea compozițională reprezintă încă o marcă a polifoniei romanului. Limbajul lui artistic nu este unitar, monologic, ci este o unitate a diversității mai multor straturi stilistice (literare și sociale). Dialogizarea interioară are loc prin contrapunerea diferitelor perspective asupra lumii și omului, pătrunse în discursul românesc prin pluralitatea lingvistică.

8. Imaginea lumii românești ține de particularitățile structurii cronotopice, ale cărei dimensiuni artistice constituie principiile fundamentale ale ființării ei. Romanul lui V. Beșleagă are la bază structura cronotopică specifică unui spațiu dialogal. Specificitatea matricei spațio-temporale în poemul tragic este multidimensională și policentrică. Categoria spațială poate fi reprezentată pe orizontală, vizând dialogul Eu-Tu și reflectând imaginea omului ca ființă duală, sau pe verticală – ca mod de ascensiune a omului spre Dumnezeu (raportul Eu-El). Spațiul închis este predispus spre deschidere, spre interacțiune cu spațiul deschis. Spațiul exterior (deschis și închis) este în raport de opoziție și complementaritate cu spațiul interior, al conștiinței. Spațiul interior este dinamic, labirintic, iluzoriu, halucinant, e un spațiu al căutării, care asimilează elementele spațiului exterior:

spațiul-capcană, spațiul-cavernă, spațiul-infern, moara, gara, drumul, Gura Muntelui, Satul Amintirilor etc., fiecare constituind un cronotop al reprimării, refulării, pierderii și rătăcirii. În cadrul acestei spațialități, conștiința protagonistului își pierde orice reper, încercând restabilirea identitară prin expulzarea ființei „dincolo” de sine.

9. În raport cu dimensiunile interioare ale spațialității, timpul își pierde particularitățile de „cadru”, odată cu obiectivitatea, coerența și rolul organizator. Timpul universal se transformă în timp individual, în sentiment/conștiință a timpului. Timpul devine perspectival, cu semnificații transindividuale. Pentru Filimon el este un timp al crizei, rătăcirii, căutării, pentru Cristina e un timp al angoasei și frigului existențial, pentru Fătu – un timp al dominației, al puterii ș.a.m.d. Anacronia temporală este sesizabilă nu numai la nivel de percepții individuale ale personajelor, ci și la nivelul discursului romanesc, realizându-se prin elipsă, analepsă, flashback, fragmentarism etc. Structura cronotopică a poemului tragic stă la baza imaginii incoerente, haotice și dinamice a lumii interioare și a celei exterioare.

10. Mecanismul dialogic al romanelor devine accesibil prin perceperea și relaționarea corectă a instanțelor textuale: autor-narator-personaj-cititor. În abordările exegetice monologice, naratorul era considerat ca fiind identic cu autorul textului, iar eroul – o proiecție a persoanei sale. Acest demers a restrâns sistemul de idei la perceperea operei ca expresie a conștiinței autorului, a cărui opinie este unică, absolută și indiscutabilă. În acest context, viziunea cititorului este exclusă, întrucât funcția lui se reduce la receptare pasivă. În perspectivă dialogică, însă, autorul, naratorul, personajul și cititorul (și multitudinea ipostazelor fiecăruia) constituie existențe conștiente de sine, care coexistă în lumea textului. În cazul romanului *Zbor frânt*, autorul reprezintă una din înfățișările persoanei polifonice a scriitorului, care își exprimă poziția ideologică prin compoziție și procedeele artistice folosite (tehnica deconstrucției, fragmentarismul, contrapunctul, arhitectonica polifonică etc.). Naratorul este instanța care asimilează și expune fabula. Discursul lui nu este unul cert și explicit, pentru că nu urmărește a fi coerent pentru cititor, dar a descoperi adevărul despre Isai. Astfel, naratorul anticipează viziunea cititorului și îl provoacă la „cuvânt”. El atrage și confruntă în conștiința sa toate vocile romanului, exprimându-și punctul de vedere prin cuvântul bivoc, prin construcția hibridă, aflată la granița dintre cuvintele proprii și cele străine. În interpretarea textului nicio voce nu este privilegiată, fiecare se implică în „marele dialog” cu adevărul său, mai mult sau mai puțin apropiat de cel al cititorului. Prin urmare, în cadrul lumii artistice a romanului, nimic nu este fixat și prestabilit, ci în proces continuu de dezbatere și elucidare.

Concluzii generale și recomandări

1. Contextul socio-cultural și politic în care au apărut romanele a avut o influență nefastă asupra activității literare a romancierului. Limitele cenzurale au determinat, în cazul romanului *Zbor frânt*, o serie de schimbări inoportune în text, iar intransigența autorului, în cazul poemului tragic, a dus până la prohibiția publicării. Cea mai reprobabilă consecință a restricțiilor este însă faptul că, după experiența cu inexorabila „elită” literară a timpului, V. Beșleagă revine la formula tradiționalistă a genului, scriind, de la romanul *Acasă* (1976) până la *Cumplite vremi* (1990), texte în care esteticul este estompat de proeminența eticului didacticist și a socialului. Orientările ideologice din textele romanelor, ca și cele aplicate în interpretarea acestora, deformează grav viziunea asupra lor. La o analiză minuțioasă a dosarului receptării a prozei românești a scriitorului, pot fi remarcate nu numai rețele de idei consonante dogmei totalitare, dar și un strat ideatic în totală contradicție cu aceasta. Mai cu seamă în contextul dialogului unor voci poziționate în adversitate ontologică, aceste opoziții devin evidente. Perspectiva dialogică în abordarea romanelor, prin urmare, este semnificativă, întrucât pune în valoare substraturile textului prin prisma unui număr nelimitat de unghiuri, spectrul lui hermeneutic fiind mereu deschis și completabil.

2. A aborda romanul lui Vladimir Beșleagă din perspectivă dialogică înseamnă a înțelege lumea lui artistică drept spațiu dialogal complex și dinamic, un spațiu în care autorul, naratorul, personajul și cititorul reprezintă vocile unor conștiințe distincte sau chiar opuse. Romanul este un spațiu al interacțiunilor, contradicțiilor și polemicilor continue, în punctele nodale ale fiecărei rețele de voci fiind revelată una din infinitatea de viziuni asupra omului și lumii. Dialogistica romanului presupune pluriperspectivism, prin urmare analiza dialogică exclude romanele lui Beșleagă din abordările unidireționale (tematice, etice, psihologice, ideologice etc.), la care fusese limitate pe parcursul mai multor decenii, re-evaluând veridicitatea acestora în dezbaterile metatextuale dintre vocile textuale și extratextuale.

3. Conținutul intim al romanului *Zbor frânt* se dezvăluie în dialogul interior al protagonistului (Eu-Acesta) cu sinele alienat (Eu-Acela) și în impactul asupra conștiinței sale a opoziției frapante dintre utopia sa imaginară și contrautopia reală. Criza identitară pe care o trăiește el, este o consecință a divergențelor imaginii ființei sale în propria conștiință și în conștiința *altora*. Fiecare instanță implică o altă perspectivă asupra *pățaniei* lui, urmărind cunoașterea „adevărului” pe care el însuși încearcă să-l reconstituie din fragmente re-memorate, re-trăite, re-povestite celorlalți și sieși. Elucidarea „adevărului” este un proces cu atât mai dificil, cu cât lumea din jur, tulburată și dezorientată de ideologia totalitară, se distanțează complet de el. Lumea totalitară devine pentru el un spațiu al tensiunii, discordiei și conflictelor. În cadrul acestei lumi deviate, Isai încearcă să

restabilească raportul de identitate dintre el și bunel (conștiința-arhetip), întrerupt într-un spațiu-timp al reprimării, prin relația sa cu fiul. În acest fel, trecutul se întregește în dialog cu prezentul și viitorul, într-un etern perpetuum.

4. Interpretarea romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* din perspectivă dialogică a rezultat descoperirea unui amplu substrat ontologic. Imaginea lumii și a omului sunt marcate de dubla lor esență. Dihotomiile ontice și gnoseologice reprezintă modalități opuse de cunoaștere a lumii, dar, totodată și multiple posibilități de a fi simțită și trăită de către diverse conștiințe, de a fi exprimată de diferite voci. În altercațiile interioare ale protagonistului cu vocile contradictorii, în ostilitatea *celuilalt*, în presiunea ideilor „străine” pe care o resimte el și, mai ales, în dependența inevitabilă a eului său de un „Tu” opus și complementar, se accentuează tragismul existențial. Conștiința protagonistului își caută, în labirintul rațiunii, sentimentelor și ideilor, calea către sinele refulat. Autoidentificarea sinelui se produce prin dialogul existențial.

5. *Voci...* reprezintă o lume structurată și substanțializată eminemamente după principiul dialogic. Sinteză a concepțiilor artistice ale romancierului, textul funcționează ca un spațiu intertextual, care implică (prin referință sau transpunere) în „marele dialog” vocile tuturor romanelor lui. Dar, spre deosebire de celelalte, în lumea „Vocilor...”, Autorul fictiv își manifestă direct atribuțiile de instanță intratextuală. El se transpune în poziții multiple, improprii, eul său diversificându-se într-o pluralitate de voci opuse. Astfel, viziunea asupra lumii nu este fixă, ci evoluează de la reflexiv, filosofic, tragic la comic, ludic, burlesc și carnavalesc, odată cu schimbarea, în fiecare capitol, a vocilor actante. „Fabula” se reflectă în dialog, într-un spațiu-timp al creației autogenerative, la confluența ficțiunii pure cu realitatea ficțională.

6. Romanele dorice reprezintă lumi „fabricate” după criteriile literaturii din perioada totalitară. Ele pun în evidență anumite elemente ale ideologiei umanist-socialiste și o serie de realități din viața socială, raportul familie-societate, individ-societate, procesul urbanizării, industrializării și colectivizării. Raportul dintre etic și estetic este răsturnat în detrimentul operei de artă. Narațiunea cronologică și descriptivismul lirico-nostalgic și reflexiv reprezintă modalități principale de expunere. Chiar și povestirea la persoana I este un artificiu, toate vocile romanului fiind în unison cu instanța supraindividuală, unică și absolută a instanței auctoriale. Realemele epocii, lozincile și „limbajul de lemn” eclipsează problemele intime ale omului pierdut în mecanismul restructurării. Totuși, din substraturile aparent inofensive ale romanelor *Acasă*, *Ignat și Ana*, *Durere*, din perspectiva zilei de azi, apar la suprafață o serie de idei care subminau tacit ideologia. Problema deviantului împarte lumea eroilor în două categorii: resemnați și rezistenți. Resemnații deprind ușor funcțiile de conducere, iar rezistenții reprezintă conștiințe care se zbat într-o acerbă luptă dintre realitate și potențialitate. Dialogul subtextual al acestora pun în lumină fragmente de „adevăr” istoric, cu ecouri puternice în actualitate.

7. Romanul istoric al lui V. Beșleagă, deși nu respectă rigorile de construcție ale genului, insistând pe o psihologizare a acestuia, încearcă a aduce la ordinea zilei idei pe care publicul receptor ar trebui să le cunoască. Axa fundamentală o constituie dialogul trecutului cu prezentul. În relația dialogică autor-personaj-cititor se transpun mai multe probleme de natură ontologică și socio-politică ale tuturor timpurilor. Teatrul lumii se desfășoară ca un conflict dialogizat de interese, poziții, moduri de a fi și de a înțelege omul, existența și lumea.

8. Romanul lui Vladimir Beșleagă contribuie la modernizarea prozei românești din literatura noastră atât prin re-ontologizarea ei substanțială, prin noua viziune artistică asupra omului și lumii pe care o propune, cât și prin construcția fractală și po(i)etica lui hibridă. Materialul epic concentrează particularități specifice convenției dorice, ionice și corintice (elemente de carnavalesc). Fabula refractată se desfășoară în fluxuri neregulate de discurs, pe mai multe planuri simultane, care comportă trăsăturile unor anumite specii românești. Discursul se „construiește” prin tehnici ale deconstrucției: monologul interior/ solilocul, fluxul conștiinței, flashback-ul, fragmentarismul, multiperspectivismul, elipsa, analepsa generatoare de relativism și confuzie, punerea în abis, suprapunerea, alternanța, contrapunctul etc. Mecanismul dialogic și intertextual se realizează prin asimilarea, metaforizarea, contrapunerea sau re-valorificarea creativă a simbolului, parabolei, mitului etc. Specificitatea sintaxei narative oferă libertatea receptării, a analizei și interpretării textului într-o infinitate de moduri posibile.

9. Interpretarea romanelor lui Vladimir Beșleagă din perspectivă dialogică are drept rezultat o nouă viziune asupra lumii artistice, sistemului de personaje și po(i)eticii prozei sale, care demonstrează originalitatea autorului și adevărata sa contribuție în evoluția genului romanesc în literatura noastră. Acest demers interpretativ dovedește că lumea artistică a romanelor exponențiale ale lui Vladimir Beșleagă este de esență polifonică, având la bază structura cronotopică specifică unui spațiu dialogal și personaje de esență „omului dialogal”. Mecanismul dialogic al romanelor este perceptibil prin relaționarea corectă a instanțelor textuale: autor-narator-personaj-cititor, dar și prin interacțiunea elementelor po(i)eticii lor moderniste.

Problema științifică soluționată constă abordarea romanelor lui Vladimir Beșleagă din perspectivă dialogică, având ca rezultat descoperirea unor viziuni inedite asupra acestora și înlăturarea deficiențelor metodologice ale abordărilor tradiționaliste / monologice, în vederea determinării locului și rolului scriitorului în evoluția romanului basarabean.

Recomandări. Teza „Romanul lui Vladimir Beșleagă (lumea artistică, personaje, tehnici narrative)” propune o nouă modalitate interpretare a textului romanesc, valorificată și experimentată practic în cercetarea operelor unui romancier reprezentativ al literaturii noastre. Rezultatele cercetării pot fi valorificate în alte studii științifice care țin de critica, istoria, teoria și hermeneutica literară.

- Aplicarea perspectivei monologice și a instrumentarului hermeneutic tradiționalist în abordarea romanului modernist, nu face decât să fixeze sistemul de idei la câteva considerații de suprafață. Una dintre concluziile cercetării noastre atenționează asupra faptului că, în abordarea unui text, metodologia și perspectiva de interpretare necesită a fi în concordanță cu specificitatea structurală/ tipologică/ poetică și estetică acestuia.

- Întrucât investigația romanului lui Beșleagă se fundamentează pe studiul contextual al evoluției generale a genului romanesc din anii '60 până la momentul actual, rezultatele cercetării ar putea constitui un suport util pentru alte teze de licență, de master sau doctor despre romanul contemporan, ori pentru compilarea bazei teoretice a cursurilor universitare din domeniul literaturii contemporane.

- Teza noastră pune în aplicare teoriile și reperele conceptuale ale dialogismului romanesc, oferind o grilă complexă de evaluare estetică a prozei moderniste. Prin urmare, ea ar putea servi drept model teoretico-practic de analiză interactivă a prozei, prin revelarea specificității sistemului de personaje, a imaginii artistice a omului și lumii în perspectivă dialogică.

- Capitolul al III-lea al tezei examinează tehnica narativă a romanului modernist ca modalitate de afirmare a „cuvântului” autorului în dialog cu naratorul/ cititorul. În cadrul lui sunt teoretizate, argumentate și exemplificate cu fragmente de roman, o serie de tehnici, strategii narrative și elemente ale po(i)eticii românești. Acest compartiment ar putea fi util pentru cercetătorii domeniului teoriei literare.

Bibliografie:

1. Albérès R-M. Istoria romanului modern. București: Editura pentru Literatură Universală, 1968. 464 p.
2. Bahtin M. Problemele poeziei lui Dostoievski. București: Univers, 1970. 381 p.
3. Bahtin M. Probleme de literatură și estetică. București: Univers, 1982. 598 p.
4. Balotă N. Romanul românesc în secolul XX. București: Viitorul Românesc, 1997. 400 p.
5. Balotă N. Universul prozei. București: Eminescu, 1976. 499 p.
6. Bantoș A. Vladimir Beșleagă: vocația suferinței. În: Limba română, 2001, nr. 9-12. p. 131-133.
7. Baraga V. Valențele cronotopului în contextul dialogismului bahtinian. În: Metaliteratură, 2014, nr.3-4. p. 48-55.
8. Barthes R. Plăcerea textului. Cluj: Echinox, 1994. 144 p.
9. Barthes R. Romanul scriiturii. Antologie. București: Univers, 1987. 380 p.
10. Beșleagă V. Acasă. Chișinău: Literatura artistică, 1984. 352 p.
11. Beșleagă V. Cenzura în totalitarism: o absență omniprezentă. În: Eseuri, critică literară. Chișinău: Știința, 2004. 432 p.
12. Beșleagă V. Cumplite vremi. Chișinău: Litera internațional: 2003.704 p.
13. Beșleagă V. Durere. Chișinău: Literatura artistică, 1979. 176 p.
14. Beșleagă V. Jurnal 1986-1988. Chișinău: Prut internațional, 2002. 402 p.
15. Beșleagă V. Miron Costin: câteva intuiții. În: Literatura și arta, 14 sept. 1989, nr. 38. p. 4.
16. Beșleagă V. Proza moldovenească și contemporaneitatea. În: Nistru, 1979, nr. 11. p. 111-126.
17. Beșleagă V. Sânge pe zăpadă. Chișinău: Literatura artistică, 1985. 268 p.
18. Beșleagă V. Suflul vremii. Chișinău: Literatura artistică, 1981. 271 p.
19. Beșleagă V. Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine. Chișinău: Cartier, 2013. 232 p.
20. Beșleagă V. Voci sau dublul suicid din zona lacurilor. Chișinău: Arc, 2014. 196 p.
21. Vladimir Beșleagă: vorbirea vie este mult mai eficientă decât cea scrisă // <http://www.europalibera.org/content/article/25260835.html> (vizitat: 15.04.2015)
22. Beșleagă V. Zbor frânt. Chișinău: Hyperion, 1992. 462 p.
23. Beșleagă V. Zbor frânt. Ignat și Ana. Chișinău: Litera, 1997. 424 p.

24. Bilețchi N. Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998. 816 p.
25. Bilețchi N. Proza lui Vladimir Beșleagă. În: Viața Satului, 28 sept. 1978, nr. 116. p. 4.
26. Bilețchi N. Proza: probleme și perspective. În: Nistru, 1979, nr. 11. P. 128-135.
27. Bilețchi N. Un roman interesant despre adolescenți. În: Viața satului, 3 iunie, 1980. p. 5.
28. Bilețchi N. Vladimir Beșleagă: Linii de contur la un profil literar. În: Zorile Bucovinei, 23 martie, 1990. p. 4.
29. Blaga. Sub specia stilului. În: Geneza metaforei și sensul culturii. București: Humanitas, 1994. 219 p.
30. Booth W. C. Retorica romanului. București: Univers, 1976. 572 p.
31. Buber M. Eu și Tu. București: Humanitas, 1992. 166 p.
32. Burlacu A. De la „Țipătul lăstunilor” la „Zbor frânt” și înapoi. În: Semn, 2007, nr. 2. p. 13-17.
33. Burlacu A. Existențe. Scara lui Osiris. Chișinău: Tipografia centrală, 2008. 232 p.
34. Burlacu A. Vladimir Beșleagă par lui-meme. În: Metaliteratură, 2011, nr. 3-4. p. 6-24.
35. Burlacu A. Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului. Chișinău: Gunivas, 2009. 124 p.
36. Călin L. Camil Petrescu în oglinzi paralele. București: Eminescu, 1976. 142 p.
37. Călinescu M. A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii. Iași: Polirom, 2003. 408 p.
38. Cenușă F. „Dislocarea” povestirii în romanul „Viața și moartea nefericitului Filimon...” de Vladimir Beșleagă. În: Literatura și Arta, 1999, 20 mai. p. 5.
39. Cenușă F. „Viața și moartea nefericitului Filimon” sau desconvenționalizarea metodei mimetice a prozei tradiționale. În: Limba română, 1999, nr. 6-8. p. 173-175.
40. Chiper G. Realism și potențialitate realistă în proza lui Vladimir Beșleagă. În: Metaliteratură, 2011, nr.3-4. p.57-61.
41. Chira G. Vladimir Beșleagă: Zbor Frânt. În: Cultura, 21 sept., 1968. p. 7.
42. Cimpoi M. Cei trei Beșleagă. În: Moldova Suverană, 1991, 25 iulie. p. 4.
43. Cimpoi M. Disocieri. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1969. 207 p.
44. Cimpoi M. Istoria literaturii române din Basarabia. Chișinău: Litera internațional, 2003. 520 p.
45. Cimpoi M. Liniștea epică și neliniștile prozei. În: Nistru, 1980, nr. 3. p. 141-148.
46. Cimpoi M. Omul, satul și eternitatea. În: Viața Satului, 1991, nr. 31. p. 1.
47. Cimpoi M. Scrisul fără alineate. În: Literatura și Arta, 1981, 23 iulie. p. 5.
48. Cimpoi M. Viața și moartea nefericitului Filimon sau parabola cunoașterii. În: Nistru, 1987, nr. 8. p. 65-66.

49. Ciobanu M. V. Despre „Vocile” scriitorului. În: Contrafort, 2014, nr. 9-10 // <http://www.contrafort.md/categorii/despre-vocile-scriitorului>.
50. Ciobanu M. V. Metamorfozele scriitorului și câmpul de lectură. În: Semn, 2007, nr. 2. p. 18-20.
51. Ciocanu I. Literatura română contemporană din Republica Moldova. Chișinău: Litera, 1998. 440 p.
52. Ciocanu I. Neîncetata căutare. În: Viața satului, 1981, nr. 89. p. 4.
53. Ciocanu I. Prevestitor al romanului postsovietic. În: Philologia, 2011, nr. 1-2. p. 3-10.
54. Ciocanu I. Resursele monologului. În: Cultura, 1967, nr. 15. p. 6.
55. Ciocanu I. Semnele și caratele talentului. În: Moldova Suverană, 25 iulie, 1991. p. 4.
56. Ciocanu I. Un romancier demn de secolul XXI. În: Destin românesc, 2011, nr. 1. p. 132-142.
57. Ciocanu I. Virtuțile rememorării. În: Nistru, 1979, nr. 12. p. 111- 116.
58. Ciocanu I. Vladimir Beșleagă sau demnitatea scrisului. În: Dincolo de literă. Timișoara: Augusta, 2002. p. 326-334.
59. Ciocanu I. Vladimir Beșleagă: „Sânge pe zăpadă”. În: Moldova socialistă, 1986, nr. 11. p. 4.
60. Ciopraga C. Mihail Sadoveanu, fascinația tiparelor originare. București: Eminescu, 1981. 422 p.
61. Cirimpei V. Vladimir Beșleagă: naturalețea și comicul vorbirii populare. În: Comicul folcloric, literar, politic-național. Chișinău: PS, 2013. 288 p.
62. Ciubotaru S. Gemenii în mitologie și folclor // <http://www.alil.ro/wpcontent/uploads/2012/05/gemenii-in-mitologie.pdf> (vizitat 10.02.2015)
63. Cogut S. Dialogism: polifonie, carnavalesc. Chișinău: Pontos, 2014. 240 p.
64. Corcinschi N. Soarele și Păunul. Chișinău: SCPS, 2013. 279 p.
65. Cornea P. Introducere în teoria lecturii. București: Minerva, 1988. 306 p.
66. Coroban V. Romanul moldovenesc contemporan. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1969. 352 p.
67. Coroban V. Romanul și poetica genului. În: Moldova socialistă, 11 dec., 1977. p. 4.
68. Coroban V. Vladimir Beșleagă. În: Cultura, 1968, nr. 12. p. 10.
69. Cristea V. Spațiul în literatură: forme și semnificații. București: Cartea Românească, 1979. 484 p.
70. Dendale P. Three linguistic theories of polyphony /dialogism: an external point of view and comparison. In: Sproglig polyfoni. Arbejdspapirer, 2006, 5, p. 3-32.

71. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale // http://www.academia.edu/6052429/Dictionar_de_simboluri_si_arhetipuri_culturale (vizitat: 22.03.15)
72. Dobrovolschii C. Forța memoriei și a demnității. În: Nistru, 1979, nr. 12. p. 18.
73. Dolgan M. Copilăria – fond de aur al experienței. În: Literatura și arta, 1982, nr. 9. p. 5.
74. Ducrot O. ș.a. Noul dicționar enciclopedic al științelor limbii. București: Babel, 1996. 530 p.
75. Dumitriu D. Ambasadorii sau despre realismul psihologic. București. Cartea Românească, 1976. 269 p.
76. Eagleton T. Teoria literară. O introducere. Iași: Polirom, 2008. 308 p.
77. Eco U. Lector în fabula. Cooperarea interpretativă în textele literare. București: Univers, 1991. 307 p.
78. Eco U. Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane. București: Editura pentru Literatură, 1969. 280 p.
79. Eco U. Șase plimbări în pădurea narativă. Constanța: Pontica, 1997. 190 p.
80. Eșanu A. Vladimir Beșleagă. Referințe istorico-literare. În: Mică enciclopedie ilustrată a scriitorilor din Republica Moldova. Chișinău: Litera Internațional, 2005. 726 p.
81. Gavrilov A. Conceptul bahtinian de cronotop românesc. În: Metaliteratură, 2015, nr. 1, p. 76-83.
82. Gavrilov A. Ecouri în romanul moldovenesc. În: Tinerimea Moldovei, 26 iulie, 1967. p. 3.
83. Gavrilov A. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii. Chișinău: Profesional Service, 2013. 458 p.
84. Gavrilov A. Modalități psihologice de caracterizare a eroului în romanul moldovenesc. În: Eroul contemporan în literatura sovietică moldovenească. Chișinău: Știința, 1972. 160 p.
85. Gavrilov A. S-a rupt a timpurilor legământ? În: Nistru, 1980, nr. 3. p. 133-140.
86. Gârlea O. Mit și ficțiune artistică în opera literară. Chișinău: Profesional Service, 2013. 185 p.
87. Ghilaș A. Romanul anilor '60. Modelul „bonus pastor”. Chișinău: CEP USM, 2006. 120 p.
88. Ghilaș A. Romanul lui Vladimir Beșleagă: valențe psihanalitice. În: Akademos, 2011, nr. 2. p. 135-137.
89. Grati A. Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc. Chișinău: Profesional Service, 2011. 333 p.

90. Grati A. Romanul ca lume postBABELică: despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc. Chișinău: Guvinas, 2009. 252 p.
91. Grati A. Viață gândită, viață trăită, viață durută, viață visată... În: Metaliteratură, 2011, nr. 3-4. p. 3-5.
92. Grati A. Vladimir Beșleagă: Cronotopul zborului frânt. Chișinău: Arc, 2013. 104 p.
93. Grati A. Zbor frânt: modelul narativ al sinelui. În: Metaliteratură, 2011, nr. 3-4. p. 33-40.
94. Hayman D. Toward a Mechanics of Mode: Beyond Bakhtin in Novel: A Forum on Fiction, vol.16, No. 2 (Winter, 1983). p. 101–102.
95. Hăulică C. Textul ca intertextualitate. București: Eminescu, 1981. 214 p.
96. Hropotinschi A. Acasă. În: Literatura și Arta, 1977, nr. 1. p. 6.
97. Hropotinschi A. Treptele creației – trepte ale măiestriei. Chișinău: Literatura Artistică, 1981. 240 p.
98. Indrieș A. Polifonia persoanei. Timișoara: Facla, 1986. 244 p.
99. Ionescu-Ruxăndoiu L. Narațiune și dialog în proza românească. București: Ed. Academiei Române, 1991. 184 p.
100. Iosifescu S. Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul al XX-lea. București: Eminescu, 1976. 270 p.
101. Joja C. ș.a. Identitate, contradicție, temporalitate, București: Editura Academiei Române, 1993. 238 p.
102. Kundera M. Arta romanului (trad. de Simona Cioculescu). București: Humanitas, 2008. 203 p.
103. Lăzărescu G. Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică. Momente și sinteze. București: Minerva, 1983. 300 p.
104. Linvelt J. Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă. București: Univers, 1994. 272 p.
105. Lukacs G. Romanul istoric. București: Minerva, 1978. 261 p.
106. Manolescu N. Arca lui Noe. București: 100+1 Gramar, 2005. 733 p.
107. Marino A. În jurul genurilor literare. <http://www.alil.ro/wp-content/uploads/2012/05/%C3%8En-jurul-genurilor-literare.pdf> (vizitat 05.04.15)
108. Markova I. Dialogistica și reprezentările sociale (argument de Adrian Neculau, trad. de Margrit Talpalaru). Iași: Polirom, 2004. 312 p.
109. Mazilu Gh. A iubi viața. În: Literatura și arta, 1981, nr. 30. p. 4.
110. Mazilu Gh. Drama cunoașterii artistice. În: Moldova Suverană, 25 iulie, 1991. p. 4.

111. McHale B. Ficțiunea postmodernistă (trad. de Dan H. Popescu). Iași: Polirom, 2009. 406 p.
112. Melnic T. Elogiul omului. În: Nistru, 1968, nr. 8. p. 118-122.
113. Munteanu C. Despre caracterul motivat al numelor proprii din opera literară. În: Limba română, 2008, nr. 7-8. p. 192-195.
114. Mușat C. Strategiile subversiunii. București: Cartea Românească 2008. 391 p.
115. Nechit I. Feminin versus masculin în literatura română. În: Steaua, 2001, nr. 5-6. p. 15.
116. Negoîtescu I. Scriitori moderni. București: 1966. 544 p.
117. Paleologu Al. Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu. Ediția a III-a, București: Vitruviu, 2006. 208 p.
118. Pamfil A. Temporalitate și spațialitate: Eseuri despre romanul românesc interbelic. Cluj-Napoca: Dacopress, 1993. 250 p.
119. Parfene C. Teorie și analiză literară. București: Editura Științifică, 1993. 375 p.
120. Parpala E. Introducere în stilistică. Pitește: Paralela 45, 1998. 246 p.
121. Pavel T. Gândirea romanului (trad. M. Mancaș). București: Humanitas, 2008. 462 p.
122. Pavel T. Lumi ficționale. București: Minerva, 1992. 298 p.
123. Petrescu L. Vârstele romanului. București: Eminescu, 1992. 187 p.
124. Picon G. Funcția lecturii. București: Univers, 1981. 239 p.
125. Plămădeală I. Deconstrucție și textualism: câteva delimitări. În: Metaliteratură, 2008, nr. 1-2. p. 95-100.
126. Popa M. Camil Petrescu. București: Albatros, 1972. 243 p.
127. Popa N. „Viața și moartea nefericitului Filimon...” de Vladimir Beșleagă. În: Literatura și Arta, 20 septembrie, 1990. p. 4.
128. Prus E. Po(i)etofere și proiecții hermeneutice. Chișinău: 2009, 150 p.
129. Rachieru A. D. Vladimir Beșleagă - 80. Vocea interioară. În: Axis Libri, 2011, nr. 11 // <http://taaleex.com/2011/07/18/prezente-basarabene-vladimir-besleaga-%E2%80%93-80-vocea-interioara/> (vizitat 29.03.15)
130. Rachieru A. D. Vladimir Beșleagă, poetul „sugrumat”. În: Metaliteratură, 2009, nr. 1-2 (20). p. 91-93.
131. Raicu L. Reflecții asupra spiritului creator. București: Carte românească, 1979. 446 p.
132. Repciuc I. O abordare etnologică a opoziției semantice „stâng-drept” // http://www.academia.edu/2514055/O_abordare_etnologic%C4%83_a_opozi%C5%A3iei_semantice_st%C3%A2ng_drept (vizitat 10.04.15)
133. Ricardou J. Noi probleme ale romanului. București: Univers, 1988. 414 p.
134. Saka S. Aici: atunci și acum. Chișinău: Prut internațional, 2010. 450 p.

135. Silion B. „Coincidentia oppositorum” și limitele gândirii discursive. În: Timpul, nr. 135, 2010. p. 16.
136. Simuț I. Scriitura unei agonii. În: Semn, 2007, nr. 2. p. 9-10.
137. Simuț I. Vârful ierarhiei în proza basarabeană // http://www.romlit.ro/vrful_ierarhiei_n_proza_basarabean (vizitat 27.03.15)
138. Stanculescu C. Alchimia – transmutația sufletului în simbol // <http://mythologica.ro/alchimia-transmutatia-sufletului-in-simbol/> (vizitat 29.03.15)
139. Suceveanu A. Un prozator modern. În: Contrafort, 2003, nr. 5-6. p. 16-20.
140. Șora M. Eu și tu și el și ea... sau dialogul generalizat. București: Carte românească, 1990. 223 p.
141. Șleahițchi M. Jocul alterității în romanul românesc optzecist. În: Expresie și sens. Iași, 1999. p. 535-540.
142. Șleahițchi M. Repere Tel-Queliste ale romanului românesc optzecist. În: La Francopolyphonie, 2006, nr. 1. p. 142-144.
143. Tonoiu V. Omul dialogal. București: Ed. Fundației Culturale Române, 1995. 372 p.
144. Țeposu R. G. Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă. București: Dacia, 2006. 348 p.
145. Țeposu R.G. Viața și opiniile personajelor. București: Cartea românească, 1983. 208 p.
146. Țurcanu A. Arheul marginii și alte figuri. Iași: TipoMoldova, 2013. 218 p.
147. Țurcanu A. Drumul Damascului în scrisul lui Vladimir Beșleagă. În: Metaliteratură, 2011, nr. 3-4. p. 25-28.
148. Ungureanu D. Milan Kundera: romanul poetic și poetica romanului // http://www.observatorcultural.ro/Milan-Kundera-romanul-poetic-si-poetica-romanului*articleID_20687-articles_details.html (Vizitat 01.05.15)
149. Valette B. Romanul, introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară. București: Cartea Românească, 1997. 155 p.
150. Vasilache V. Porumbelul negru. În: Cultura, 4 februarie, 1967. p. 4.
151. Vasile M. M. Bahtin: discursul dialogic. Istoria unei mari idei. București: Atos, 2001. 143 p.
152. Vieru N. Omul Luminat. În: Literatura și arta, 20 noiembrie, 1986. p. 2.
153. Vladimir Beșleagă. Dialoguri literare. Chișinău: Imprimeria BNRM, 2006.
154. Vladimir Beșleagă. Omul luminat. Chișinău: Știința, 2011.
155. Vlasova I. Referințe istorico-literare. În: Mică enciclopedie ilustrată a scriitorilor din Moldova. Chișinău: Litera internațional, 2005. 726 p.

156. Voicu C. G. The fractal identity in Jean Rhys' fiction. Cluj: Presa Universitară Clujeană, 2014, p. 225-232 // <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A8187/pdf> (vizitat 02.07.15)
157. Wellek R. Bakhtin's view of Dostoevsky: "Polyphony" and "Carnivalesque" // <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/01/031.shtml> (vizitat 02.05.15)
158. Wellek R. Warren A. Teoria literaturii. București: Editura pentru literatură universală, 1967. 488 p.
159. Zabulică A. Temporalitatea în discursul fenomenologic al lui Martin Heidegger, Iași: Editura Fudației Axis, 2002. 318 p.
160. Zappen J. Ph. The rebirth of dialogue: Bakhtin, Socrates, and the rhetorical tradition. Albany: State University of New York Press, 2004. 229 p.

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Gherman Oxana

Semnătura



Data

10.06.2015

CURRICULUM VITAE



Numele și prenumele: Gherman Oxana

Data nașterii: 06.08.1987

Locul nașterii: s. Antonești, r. Ștefan-Vodă

Studii:

1994-2005: Școala Medie Antonești.

2005-2010: studii de licență în cadrul UPS „Ion Creangă” din Chișinău, Facultatea de Filologie, specialitatea: Limba și literatura română și limba engleză.

2010-2012: studii de master în cadrul UPS „Ion Creangă” din Chișinău, Facultatea de Filologie, specialitatea: Educație lingvistică și literară.

2012-2015: doctorandă în cadrul Institutului de Filologie al AȘM, specialitatea: Literatură română.

Activitatea profesională

2010- : profesoară de limbă și literatură română și limbă engleză în cadrul L.T. „Ion Suruceanu”, s. Suruceni, r. Ialoveni.

2014- : lector la catedra de Istorie și teorie literară din cadrul Facultății de Filologie a UPS „Ion Creangă”.

Participări la foruri științifice

3 participări la Colocviul Filologia Modernă, 2 participări la conferința internațională a doctoranzilor din cadrul UnAȘM, 2 participări la conferința pedagogilor din cadrul UPS „Ion Creangă”, 1 participare la conferința anuală a doctoranzilor din cadrul UPS „Ion Creangă”.

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate

6 articole publicate în revistele „Metaliteratură” și „Revistă de științe socioumane”; câte 1 articol în revistele „Intertext” și „Philologia”.

Cunoașterea limbilor

Limba engleză: înțelegere - A, comunicare orală - B, comunicare scrisă - A.

Limba rusă: înțelegere - B, comunicare orală - C, comunicare scrisă - C.

Date de contact

Adresă: s. Suruceni, r. Ialoveni

Telefon: 026833400, 079829667

Email: oxana.gherman@yahoo.com