

FENOMENUL ȘAIZECIST: FORME DE CREATIVITATE ÎN LUPTĂ CU INERTIA DOGMEI (II)

Doctor habilitat în filologie **Andrei ȚURCANU**
Institutul de Filologie al AȘM

THE 60S PHENOMENON: FORMS OF CREATIVITY IN THE FIGHT AGAINST INERTIA OF DOGMA

Summary. In opposition to ideology-religion of father, imposed by totalitarian dogma, literature of the 60's, being under the sign of the determinant, ubiquitous femininity, imposes the mother image and everything related to naturalness of the quiet and humble heroism of maternal sacrifice. Femininity imposes the male characters a certain specificity too, making them excessively dependent on the protective power of motherhood. Included in the nature of men, femininity will stimulate by the negative refraction the weakening of the power of resistance, the inclination to the contemplation and aboulia, but at some crucial moments – a catastrophic reaction and dramatic interior fracturations, that ponders only the maternal power or saves the candid femininity.

Keywords: father's ideology, archetype, balad matter, maternity, animus, anima, *regressus ad uterum*, ontological fracture, social deviance.

Rezumat. În opoziție cu ideologia-religie a tatălui impusă de dogma totalitaristă, literatura anilor '60, aflată sub zodia unei feminități determinante, ubicue, impune imaginea mamei și tot ce ține de firescul eroismului tăcut și cuviincios al sacrificiului matern. Feminitatea impune și personajelor masculine o anumită specificitate, făcându-le dependente într-un mod excesiv de forța ocrotitoare a maternului. Inclusă în firea bărbaților, feminitatea va stimula, prin refracție negativă, o slăbire a puterii de rezistență, o înclinație spre contemplativitate și abulie, iar, în anumite momente cruciale – o reacție catastrofică și dramatice fracturări interioare, pe care doar puterea maternului le cumpănește sau o feminitate ingenuă le salvează.

Cuvinte-cheie: ideologia tatălui, arhetip, baladescul, maternul, animus, anima, *regressus ad uterum*, fractură ontologică, deviantul social.

În romanul lui Albert Camus *Ciuma*, care aido-
ma *Rinocerilor* lui Eugen Ionesco poate fi citit și ca o parabolă a resurecției totalitare, naratorul remarcă la un moment dat: „Se poate spune că această invazie brutală a bolii a avut ca prim efect obligația pentru concetățenii noștri de a se comporta ca și cum n-ar fi avut sentimente personale.” Și în RSSM, mă refer la întreaga societate, dar, în primul rând, la literatură, unde sentimentele puteau fi cuantificate, ierarhizate și controlate, obligația cetățenilor/scriitorilor/personajelor „de a se comporta ca și cum n-ar fi avut sentimente personale”, impusă brutal ani la rând de un imens aparat ideologic și polițienesc de supraveghere și constrângere, după 1956 începe a fi subminată estetic. În literatură își face loc o voință nestăvilă de viață reală și de trăiri concrete.

Spontaneitatea emoției, naturalețea gestului uman, firescul expresiei, fiorul viu și sincer, detaliul palpabil cu o putere de sugestie artistică tot mai convingătoare, străbat (cu greu, dar străbat) prin schelăria ideologizantă de beton armat dominatoare. Se resimte tot mai pregnant o forță irezistibilă de delimitare de schemele simplificatoare ale politicului și de identificare a

unei alternative literare viabile, întemeiată pe energia diferențierii, pe insolitul nuanțelor, pe interacțiunea complexă a diverselor forme de viață. Încet, dar sigur, *de la ciumă literatura se înalță la mumă.*

O spun nu doar ca un joc de cuvinte, ci ca o constatare a unei realități ce cuprinde traseul sinuos pe care l-a parcurs literatura șaizecistă de-a lungul, aproximativ, unui deceniu și jumătate. Em. Bucov scria în poemul *Țara mea* publicat în 1947: „Pe lume/ ai o singură mamă, // O singură patrie/ ai pe lume, // De-aceea trăiesc/ în inimi de-o seamă/ Aceste două cuvinte/ mpreună.” Numai că patria lui este „țară de sate, / țară de-orașe, / nenumărate/ zidiri uriașe”, iar „prin ochii mamei vorbește Octombrie”. Nu vom regăsi în aceste versuri nimic ce ar ține de reacția intimă a autorului, de un simțământ firesc al omenescului. Autorul evită orice referință la semnele particulare care ar individualiza imaginea patriei sau ar personaliza sentimentul de dragoste, atașamentul față de ea. El se comportă exact ca cetățenii din orașul cuprins de ciumă din romanul lui Camus, se menține mereu în limita reacțiilor unui civism predominant, nivelator, omogenizant. Un civism, în cazul dat, închistat în determinări generale

și locuri comune, dictat de o ideologie-religie a Tatălui. Precum mama e un apelativ general, fără vreo referință sau vreo atingere concretă cu eul liric, și „țara mea” e *PATRIA* sovietică, statul abstract, „indestructibila Uniune”.

Am citat primul vers din imnul URSS. În limba rusă masculinul „soiuz nerușimâi” este de o elocvență dincolo de orice discuție. Ca și totala regăsire a eului și identificarea semnelor patriei în imaginea mamei, la Grigore Vieru: „Mamă,/ Tu ești patria mea!/ Creștetul tău –/ Vârful muntelui/ Acoperit de nea./ Ochii tăi –/ mări albastre./ Palmele tale –/ arăturile noastre,/ Respirația ta –/ Nor/ Din care curg ploii/ Peste câmp și oraș...”.

Grigore Vieru aparține arhetipului uman și artistic *Fiul Văduvei*, model asupra căruia găsim în cartea lui Vasile Lovinescu *Creangă și creanga de aur* [1] pagini memorabile. El aduce cu sine în poezie, ca o compensare a absenței tatălui în copilăria sa singuratică și vulnerabilă de la Pererâta, dar, poate, și ca o replică inconștientă la mitologia oficioasă a Tătu-cului Unic veghind grijuliu asupra faptelor și nevoilor fiecărui cetățean sovietic, imaginea Mamei, sau, cum zice Mihai Cimpoi, a Mumei Primordiale. Spre ea converg cele mai intime și mai tandre sentimente ale poetului, întâmplările cele mai pline de miracol ale vieții sale. În figura ei se deslușesc înțelesurile adânci ale lumii, în jurul acestui mit poetic cu infinite deschideri și relaționări de sensuri „se învârtesc sori și constelații”. Fisurile istoriei, dramele realității, rupturile existențiale din poezia lui Grigore Vieru prin inima mamei trec, se exprimă și se verifică în puterea ei de rezistență, în rostul ei de ocrotitoare a vieții, în dovezile de dragoste, dăruire și jertfă umană.

Mama și tot ce ține de firescul eroismului tăcut și cuviincios al sacrificiului matern e parte integrantă a noii paradigme literare aflată sub zodia unei feminități determinante, ubicue. „Baladele” maternului cu sublimul de răbdare, perseverență și cu instinctul tulburător, patetic al pudorii substituie ostentația cadențelor de eroism (în război ori pe „frontul muncii colective”) din literatura dogmatică a epocii. În *Cămășile*, *Mica baladă* de Grigore Vieru, *Balada celor cinci motănași* de Ion Druță, *Șalul verde* de Spiridon Vangheli (volumul *Balade*) și în multe alte scrieri ale acestor ani transpare un patos interiorizat al tenacității, o decentă copleșitoare a îndărătniciei, sublimul eroic al unor gesturi obișnuite, cotidiene în care se deslușesc proiecții și se descoperă semnificații ale unor atitudini, motivări și rosturi primordiale de viață. Nu o pretinsă reprezentativitate politică și sociologică este scopul și nu o *tipicitate* artistică, omogenă și abstractă se etalează. Miza lor literară este diferența originară, specificitatea de

identitate, profunzimea. Mai exact: *miezul* emoțional, *inefabilul*, justificarea unor *esențe* spirituale, etice și estetice, *valoarea* de gesturi întemeietoare de sens al existenței.

Replică lirică la narațiunile anoste și previzibile din primul deceniu postbelic, baladescul este și o modalitate estetică prin care sentimentul își celebrează victoria asupra interdicțiilor dogmatice și își exultă libertatea. Sentimentul de dragoste și sentimentul naturii vin să înlocuiască ura viscerală de clasă, ilustrată, la noi, într-un mod exemplar de romanul *Codrii* de I. C. Ciobanu. Ernest Hemingway, care îi cunoștea bine pe „tovarășii” marxiști din războiul civil din Spania, scria în romanul *Pentru cine bat clopotele*: „Într-o concepție materialistă asupra societății o asemenea entitate cum este dragostea, nu-și poate găsi loc.” Să mai adăugăm că nici sentimentul naturii, tradițional pentru sensibilitatea românească, nu-și găsea loc în dogma literară totalitaristă, natura fiind pentru „hegemonii” ce și-au pus în gând să schimbe din temelii lumea doar un teren pentru experiențe micuiriniste, o profitabilă oportunitate pentru a o supune, a o „viola” precum doar bolșevicii inflexibili știa a o face și a-i lua în posesie darurile ascunse. Nu întâmplător primul triumf incontestabil al noii paradigme literare, *Frunze de dor* de Ion Druță, este o poveste de dragoste, desfășurată pe un fundal de natură rurală de înaltă poeticitate. Interesant de remarcat e că faimosul ei incipit („De-i frig, de plouă, de bate vântul...”) anunță, ca un camerton cu o rezonanță întinsă în timp, o schimbare multiplă de accente. Primul lucru care se distinge e tonalitatea lirică, frazarea muzicală a sintaxei, intonația inconfundabilă a *vocii* druțiene, prezență auditivă vie care sparge una din „inerțiile” cele mai agasante a prozei momentului – înțepenirile limbajului de lemn. Apoi, alături de lirismul autorului-narator, cu modulațiile sale calde și pline de afecțiune care dau tonul întregii povestiri, scena inițială excelează și prin răsturnarea temerară a tuturor ierarhiilor naratologice prestabilite. E vorba, în primul rând, de tipul personajelor și de modalitățile de punere în legătură a acestora cu istoria și cu mediul lor de viață în cadrul subiectului narațiunii. A începe o povestire cu imaginea a doi copii înghețați de frig în așteptarea poștarului care trebuia să aducă scrisorile de pe front și a răsuci firul narativ în jurul vorbelor și frământărilor lor inocente era ceva în discordanță totală cu impunerile oficiale de „zugrăvire a omului nou” și a magistralelor (și marșurilor, mai ales) unei Istorie cu o Patrie Socialistă (majusculile se impun cu obligativitate!) revoluționară și victorioasă în frunte. Și mai „provocator” e autorul când lasă bubuiturile războiului undeva departe să-și facă treaba lor plină de cruzime, uitând de eroism, jertfire

de sine și multe alte poncifuri literare încetățenite, și se apleacă cu tandrețe, cu oroare și cu durere asupra ecourilor sale tragice din sătucul basarabean. Ba, pe deasupra, le mai și împletește într-o poveste de dragoste, în care se regăsește și glasul pământului lui Liviu Rebreanu, și un sentiment cosmic al naturii în tradiția moldovenească eminescian-sadoveniană, și multă feminitate la vârsta naivă și candidă a primelor deschideri, și o pudoare rustică ce planează cu un halo de bunătate și frumusețe peste relațiile umane. Nu putem trece cu vederea nici exultarea sentimentului ca triumf al firescului și celebrare a libertății interioare, ca percepție ingenuă a lumii și, în sfârșit, ca o corelare simpatetică a toate celor din jur, a tuturor elementelor unui habitat patriarhal cu semne de regăsire edenică a omului în ele, gest care face incredibile și superflue încrâncenările feroce și dușmăniile de clasă din literatura de dinainte.

Și încă un detaliu asupra căruia aș vrea să stăruiesc. Gheorghe Doinaru deschide seria de eroi învinși ai prozei românești postbelice din stânga Prutului. Fiind și el un Fiu al Vădanei, tipologie specifică pentru scrierile unei bune părți a autorilor basarabeni, țăran patriarhal *crescut fără tată*, nu poate accepta perspectiva unei Rusande învățătoare. E ceva nepotrivit cu statutul, cu înțelegerea și grijile sale de plugar. În fond, Gheorghe este un inadapabil, rămâne fidel tradiției („glasului”) pământului. Pământul-mumă constituie pentru dânsul o atracție mai puternică și îi oferă, *parcă*, un reazem interior mai sigur decât iubita sa nestatornică. De ce *parcă*? Fiindcă decizia sa finală – plecarea în armată – înseamnă o înfrângere, o capitulare, un abandon, o fugă de propria dragoste, de „glasul iubirii”, dar și de propriul destin de țăran, de propria stare de fiu al țărânei. Armata are nevoie de ostași, nu de oameni ai gliei. Or, el, maturizat pretimpuriu și devenit înlocuitorul tatălui în gospodărie, la prima verificare a virilității sale de mascul independent, de gospodar ajuns în pragul însurătorii, printr-o confruntare cu meandrele schimbătoare ale feminității pliate ușor pe prefacerile istoriei, dă bir cu fugiții. E un echivoc pe care studenții anilor '60 nicidecum nu-l puteau rezolva în gravele și aprinsele lor dispute asupra *Frunzelor de dor*: va reveni Gheorghe Doinaru după armată în sat, se va întoarce la Rusanda sau nu?

Întrebări de tineri naivi! Problema era una de viziune și ținea de niște constante arhetipale, de integritatea lor originară și puterea de rezistență a acestora, nu de variabile sociologice sau de reacțiile psihologice de circumstanță ale unor personaje-ficțiuni literare. Nu știu dacă Druță a conștientizat până la capăt atunci deschiderile de sens ale detaliului cu Gheorghe, Fiu al Vădanei. Dar, trebuie să recunoaștem, a avut o intuiție

excepțională să vadă, dincolo de poezia vieții și naturii rustice basarabene, o masculinitate atinsă de slăbiciunile feminității, de o *anima* compensatorie care și-a pus puternic amprenta pe genele virilității, le-a făcut dependente într-un mod excesiv de forța ocrotitoare a maternului. De acum înainte, la personajele sale, dar și ale altor scriitori români din Basarabia, această feminitate inclusă în firea bărbaților va stimula, prin refracție negativă, o slăbire a puterii de rezistență, o înclinație spre contemplativitate și abulie chiar, iar, în anumite momente cruciale, care impun o atitudine fermă, tenacitate și o decizie tranșantă, rapidă – o reacție catastrofică și dramatice fracturări interioare, pe care doar vloga maternului le cumpănește și le ogoiește sau o feminitate ingenuă le salvează.

Subrezirile și infirmitățile masculinității indică o ruptură ontologică în tradiția națională a Tatălui (a Tatălui adevărat, nu a surogatului ideologic!), pe care literatura o suplinește prin debordanța maternului ca *axis mundi* și mitologie ce adună și orânduiește împrejurul într-un sens unic semnele fundamentale ale vieții și morții, ale destinului și ale istoriei naționale. „Verdele matern” din poezia lui Grigore Vieru se întâlnește cu „verbul matern” al lui Liviu Damian într-o înfrigurată identificare de Nume și o trepidantă afirmare de Destin: „Mă văd peste vremi ce demult au apus:/ În vârful de sulii e capul meu dus/ Și-n urmă huma lacomă strânger/ verbe materne – lacrimi de sânge.”

La Druță fenomenul vădește o traiectorie foarte interesantă. Erosul din *Frunze de dor*, dominat, în temei, de frăgezimile vârstei inocenței și o poeticitate rustică, scoate în evidență o feminitate schimbătoare, supusă ușor capriciilor istoriei sau oportunităților sentimentale și un personaj masculin introvertit, indecis, acceptând înfrângerea prin fuga finală de dragostea sa, dar, presupunem, și de eul propriu. *Casa mare* vădește un câmp de simbolizare și de cuprindere artistică mai larg. Deși, *parcă*, și aici regăsim fabula unei povești de dragoste eșuate, cadrul de reprezentare a personajelor este altul. Dacă Păvălache am putea spune că rămâne în continuare același tânăr verde încă în cunoașterea și stăpânirea misterelor erosului, apoi Vasiluța este deja un fel de matroană rustică, o vădană (!!!) cu un fecior de vârsta iubitului ei. E o diferență mare de vârstă. Pentru mentalitatea rurală este ceva împotriva naturii. „Să fii mamă și bunică nu e în firea lucrurilor”, zice Vasiluța anunțându-l pe Păvălache de decizia renunțării la dragostea lor. În pasiunea acestuia se regăsesc mai degrabă complexe ale vârstei sale, atracția unui tânăr față de o femeie mai „coaptă” are ceva din imaturitatea unei masculinități dornică de compensările unui sentiment matern. În Vasiluța, femeie fără bărbat, dragostea s-ar vrea o împlinire pentru

o văduvie pretimpurie, dar, dincolo de tribulațiile erotice, în ea rămâne mereu trează demnitatea gravă a unui rost existențial mai mare, de mamă-zeiță în grija căreia se află templul sacru al sălășluirii – casa mare. Acestei înțelegeri înalte, acestui sens arhetipal al vieții îi sacrifică ea dragostea, făcând ca o renunțare să nu mai aibă gustul amar al eșecului, acordându-i acesteia valențele unei transcenderi umane.

Victoriei din finalul piesei *Casa mare* a maternului, ca forță de menținere în ordine și protecție a tradiției Templului sacru familial, îi răspunde, simetric, în romanul *Balade din câmpie* hălăduirea unei lumi patriarhale în poezicitatea inaugurală și devenirea ei baladescă. Întâmplările, personajele, locurile, satul Ciutura și tot ce ține de deschisa, vasta, fabuloasa, inexistentă „câmpie a Sorociei” (ecou, cred, al entuziasmului poetic al lui Gogol față de stepa rusă) au ceva de mit întemeietor. Narațiunea e impregnată puternic de un inconfundabil patos de baladă. Efectul este amplificat de forța de sugestie a unui personaj-simbol, moș Bulgăre, prezență cvasifantastică, imagini reală și spectru, simbolizând o patriarhalitate imemorabilă, eternă. Personajul real însă, în jurul căruia se clădește mitul unei lumi edenice, a unei Ciuturi ferice (abia în partea a doua ea devine, vorba unui mercenar-detractor, „o Ciutură amară”), este Onache Cărăbuș. Întruchipare perfectă a Tatălui cap de familie într-un sat patriarhal moldovenesc, el reprezintă masculinitatea care le așează, le gospodărește și le îndrumă pe toate într-o înțelepciune și o seninătate deplină. Atâta doar că, într-o istorie care se bagă cu brutalitate în codul genetic și întoarce omul de la rosturile străvechi, Onache Cărăbuș e predestinat să fie ultimul Tată, ultima mlădiță a unei spițe patriarhale de plugari, ultimul purtător al nobilului cromozom de bărbat, de „om al pământului”, ca să folosesc expresia din titlul unei cărți de Andrei Lupan, care conservă și perpetuează tradiția Semănătorului. Înainte (mă refer la timpul înfățișat din partea a doua a romanului, *Povara bunătății noastre*) se produce o des-Facere a lumii Tatălui și se proiectează, imaginar, o nouă Facere. În condițiile unei masculinități căzută din statutul sacru în postura profană, plebeică a chivernisirii oportuniste, cădere ilustrată de ginerele lui Onache, din nou numai temeiul feminității, mai exact, energiile maternului apar ca o soluție salvatoare. „Sufletul feminin, spune Pavel Evdokimov, este cel mai aproape de izvoarele Facerii.” Un duh al plecării, al înstrăinării de această lume se resimte cu intensitate în nuvela *Ultima lună de toamnă*, inclusă de autor într-o ediție recentă între „Balade” și „Povară”. Dar intuiția i-a dictat lui Ion Druță deja în prima parte a romanului semnalaarea unei rupturi ontologice. Onache Cărăbuș are doi

băieți și o fată. Băieții nu au nici măcar nume. La ce le trebuie nume, dacă nu au viitor? Înstrăinați de tată prin pasiunea subită și oarbă față de o pușcă de lemn și o beretă, simboluri ale altui rost și ale altei tradiții a virilității decât cea a Semănătorului, ei pier în război. Singurul său urmaș de sânge dar și de spirit și singura persoană cu care se mai înțelege Onache rămâne fiica sa Nuța. La Nuța vine el cu *semănatul*, în ajun de Anul Nou. Moșneagul care foarte curând va muri. O seamănă pe Nuța și pe copilul ei, născut în chiar ziua de Crăciun. Într-o clipă de descumpănire sufletească mamă-sa, gravidă, a vrut să scape de el printr-un abort. Acum îi găsește multe asemănări cu tatăl ei, cu Onache cel tânăr cândva: fruntea, obrajii, bărbia... Și, scrie Ion Druță, „la un moment dat Nuței i s-a părut că vede aieva cum a trecut viața de la tata la ea, apoi de la ea la copilul ei”. Neamul bărbaților Cărăbușilor renaște și continuă prin acest nepot, fără nume încă, din plămada maternă a fiicei și simbolica binecuvântare a bunelului cu un pumn de grăunțe, după vechea datină a *semănatului*.

În ciuda gustului amar resimțit în partea a doua a romanului, un gust produs de sentimentul unei colective *poveri a bunătății* asumată cu fatalitatea inconștienței, spiritul șaițicist al regăsirii identității naționale, exteriorizat într-un patos general de înfruntare și rezistență e încă tare aici. Rezervele de încredere și putere de dăinuire nu par să se fi epuizat. Și în romanul *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă absența tatălui o suplinește figura cosmo-mitică a bunelului, care reprezintă o temporalitate imemorabilă. Împreună cu imaginea simbolico-geologică a Nistrului. Vasile Lovinescu spunea că râul este „coloana vertebrală mitică a unei țări” [2]. Altele sunt fracturările aici, pe alte paliere ale raporturilor umane își arată fisurile „al vremii legământ”! Discontinuitățile se manifestă, mai întâi, în asimetriile etice și psihologice ale *căutării de frate* și ale *vânzării de frate* în momentele unor confruntări zguduitoare ale oamenilor locului cu o istorie străină, ingrată, suprapusă în mod brutal peste destinul lor. Mă refer la reacțiile lui Isai, *adolescentul*, care, înfruntând pericole de moarte în timpul războiului, nu ezită o clipă și nu renunță să-și caute încontinuu fratele, și la Ile, *bărbatul* care consimte „pactul cu diavolul”, acceptă în vremurile tulburi ale colectivizării postbelice să coopereze cu puterea și să-l denunțe pe Isai. Apoi, într-un plan secund, vin contorsiunile relațiilor dintre părinți, a certurilor dintre Isai și soția sa, și felul cum se reflectă acestea asupra copiilor lor. Și, în sfârșit – ca reperкусиune a unui amestec confuz de nepotriviri, contradicții, conexiuni și interpretări arbitrare – drama existențial(ist)ă a omului vinovat fără vină, viețuind abulic într-un absurd al suspiciunii,

lipsei de înțelegere și al oricărei perspective de a fi înțeles, nenorocirea insului care și-a pierdut *reazemul*, axul existențial sau „nervul”, cum zice Filimon, un alt personaj al aceluiși autor din romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon*. Soluția *maternului* apare și aici, dar nu în expresia sa de eros cald, ocrotitor, de putere germinativă, regeneratoare, de forță ce asigură continuitatea vieții, ci, ca o chemare thanatică, ca un impuls psihic, venit din adâncurile subconștientului, de eliberare de frământările, de zbuciumul și chinurile lăuntrice ale eului prin scufundarea în apele increatului originar, prin revenirea în pântecele matern al neființei și uitării. Întreaga pânză narativă a romanului, cred, nu e altceva decât o confruntare la limită dintre o pornire inițială, confuză, de *regressus ad uterum* (aruncarea lui Isai în apa Nistrului indică expres un imbold obscur de sinucidere) și un examen psihanalitic al conștiinței, un flux al rememorării, o încercare de a clarifica și a scoate la lumină mobilurile ascunse ale îndemnului thanatic. Lupta impulsurilor este aprigă, chemările adâncului – irezistibile. Din străfulgerările memoriei debordează într-o involburare tulburătoare imagini ale unui supliciu torturant neîntrerupt, spectre ale măcinării și pulverizării sinelui, dar și semne ale reazemului și continuității, indicii unui sens major al existenței. În această avalanșă de argumente *pro* și *contra* ale memoriei o decizie în favoarea morții ori a vieții este imposibilă. Urmând chemarea întunecată a morții, Isai se scufundă tot mai adânc și mai adânc. Până la urmă balanța o înclină viitorul. Mai exact, *un strigăt de groază*, care se răspândește în ecori amplificându-se, ca în celebra pictură a lui Munch, de pe mal până în străfundurile reci ale Nistrului: „Tatăăăăăă...”. E o chemare la viață răbufnită parcă dintr-o frică viscerală a ruperii firului *patern* al lumii. Ieșind din apă, Isai găsește în locul hainelor doar un pumn de cenușă. De la Nistru spre casă pornește altcineva, un Adam gol, cu un copil de mână, un om nou, *un tată care și-a aflat rostul de reazem al fiului său*, al omulețului acesta fragil și neajutorat.

Zbor frânt de Vladimir Beșleagă, scris în 1965, a apărut în 1966, anul de grație al romanului românesc basarabean postbelic, imediat după *Balade din câmpie* și odată cu *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache și *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc. Deși „noul socialist” își arată deja în proză grimasele (în poezie acestea se vor impune mai târziu prin imaginea Centaurului, la Liviu Damian, a unui Buda adormit sau a „omului de cretă”, la Dumitru Matcovschi etc.), vocea și ochiul naratorologic mai exultă de sentimentul întâlnirii și reproducerii de tablouri autentice de natură și habitat rustic, de viață națională, cu alte cuvinte. Ironia și speranța într-un mirific „Mare

Semnal” (înștiințarea de admitere la aspirantură) îl mai țin pe Radu Negrescu, personajul din *Singur în fața dragostei*, într-o stare senină de echilibru interior. O detașare ușor lirică, ușor ironico-sceptică îl apără de degenerescența umană colectivistă, cu biologicul ei „materialist” tot mai agresiv și mai „eficient”, dar și de vreo reacție internă mai bolnăvicioasă, de vreo fractură psihologică care i-ar bulversa personalitatea. Numai învățătorul de matematică Maier, un evreu sensibil, fire kafkiană, dă semne de angoasare. La fel și personajul lui Vasile Vasilache, Serafim, coabitează, senin și imperturbabil, cu antonimul său ontologic Anghel, creatură străină, cu o genealogie incertă și confuză, una din primele întruchipări literare ale deviantului sovietic de „om nou”. O fabuloasă descendență dintr-o Mumă Primordială, o vădană destul de înaintată în vârstă pentru a nu pune pe seama miracolului faptul că l-a născut pe Serafim, apoi numele chthonian de Ponoară, dar și mirificele întâlniri de destin cu alte spirite materne ale locului (o străbunică de-a Zamfirei, soție-sa) trimit la niște *legături ancestrale*, la niște *puteri tănuite* care țin universul rustic al „Poveștii” lui Vasilache într-un echilibru interior de neclintit deocamdată. Imixtiunile, agresivitățile, provocările „noului socialist” se intercalează cu zicerile, comportamentele, reacțiile specifice modului tradițional de viață într-o volubilă și, uneori pare, interminabilă bufonadă. Un fel de iarmaroc autohton, un bâlci cotidian al ruralității, în mijlocul căruia rătăcește Înțelepciunea cu masca Prostiei, urmată de vocea unui narator saltimbanc, a unui limbut care le îngână și le amestecă pe toate într-o aproximare poznașă și o vicleană relativizare a poncifurilor ideologice și literare dimpreună cu zeflemisirea instituțiilor și uzanțelor sovietice.

Nimic din toate acestea nu se mai redescoperă în *Viața și moartea nefericitului Filimon* de Vladimir Beșleagă. Nici poezie rustică, nici semne ale reazemului, nici vreo legătură cât de cât durabilă, care să țină, care să conteze, care să reziste încercărilor destinului. „Nefericitul” Filimon nu are nicio rudă și niciun loc *aproape* prin care să-și recunoască identitatea. Doar niște frânturi de amintire confuze, abrupte, fără nicio coerență. În plus, mai e și fugar. Un hăituit într-o goană pentru o culpă închipuită pusă pe urmele sale. Hăituit, dar și gonaș într-o cursă inițiată spre sine, un disperat hoinărind pe „calea anevoioasă a cunoașterii de sine”, precum mai spune un adaos la titlul de bază al romanului. E o rătăcire oarbă prin bezna catacombelor carierei de piatră de sub sat, simbol al unui labirint infernal. Pornit să descâlcească adevăratele cauze ale accidentului în care a fost implicat și care i s-a pus în vină, Filimon ajunge, până la urmă, în casa părintească.

Din măruntaiele pământului, după o dibuire plină de încercări de tot felul, el urcă și ajunge aici. Pentru Filimon casa părintească nu este Ithaka și nici nu înseamnă eliberarea de umbrele și teroarea Infernului. E un punct mort unde investigațiile și rătăcirile reale se termină și unde, în inconștiența unei come, a zăbaterii între viață și moarte, începe „calea anevoioasă a cunoașterii de sine”. Din spasmele unor dureri cumplite și din străfulgerările și hopurile unor straturi abisale ale conștiinței ies – în amestecuri de puzzle-uri ireale – frânturi de imagini, scene de viață recente ori crâmpie încețoșate din copilăria îndepărtată, chipuri, priveliști și figuri geometrice de obiecte tulburi sau reprezentări fantastice văzute aievea. Creierul lui Filimon încins la maximum de suferință le deformează, le multiplică într-un joc al osmozelor și al curgerii, al dilatărilor și comprimărilor obsesive, depășind scamele încălcite ale unui fir părelnic, o închipuire de fir al Ariadnei, care, în cele din urmă, nu înseamnă altceva decât o istorie tragică a unui om „nefericit” și a unei familii nenorocite.

Cauza tuturor relelor este Nichifor Fătu, figură ambivalentă și confuză totodată, după cum sugerează numele său de familie. El este tatăl a doi copii, al lui Filimon și al Cristinei. Pentru că „sângele” în cazul său nu mai valorează nimic, *tatăl de sânge* a doi copii „orfani” nu mai semnifică nicio legătură. Niciun sentiment de *neam* și nicio conștiință de *continuitate* nu-l ține aproape de ei. Admirator neînduplecat al Tătuului-generalisim, el este un deviant-monstru al Tatălui arhetipal, un *făt* al unei istorii atroce, totalitare. E un Cronos, adică ceva cu totul nou pentru zeitățile și întruchipările *patriarhale* ale locului, un făt al „noului socialist”, canibalic, crunt, fără milă, care devoră, pe rând, neamul soției sale, apoi propriul neam: soția, fiica, fiul. De aici și ambiguitățile de statut: discrepanța *tată-făt* și inconsecvența *orfan cu tatăl viu* și, mai ales, eroarea, echivocul ontologic și oroarea, decăderea morală și socială a tatălui hăituitor și ucigaș al propriului fiu.

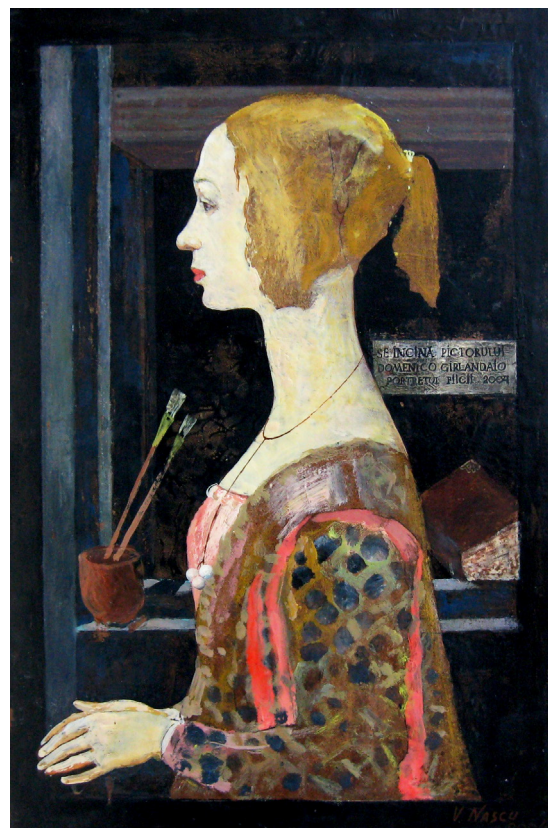
Figura monstruoasă a unui tată deviant reclamă cu pregnanță în „anevoioasa cale a cunoașterii de sine” a fiului „orfan” imaginea Mamei Primordiale. Ocrotitoare a viului căruia i-a dat ființă, Mama e și un duh al statorniciei Casei, o axă a vetrei. Sunt funcții simbolice ale feminității preluate în romanul lui Vladimir Beșleagă de fiică, sora lui Filimon, Cristina. Putem vorbi deja de o tradiție bine încetățenită în literatura acestor ani a continuității și dăinuirii marcată profund de spiritul maternității. Cu ajutorul acestei feminități amniotice, a spectrelor mamei și sorei care prind și înfășoară personajul romanului într-o lumină anesteziantă, în ultimele clipe ale agoniei sale acesta

are revelația descălcirii ghemului dilemelor identitare și scapă, în sfârșit, de teroarea ambiguităților și incertitudinilor. Fractura ontologică de personalitate e depășită printr-o salvare simbolică.

Pentru paradigma șaizecistă este ceva firesc. Convulsiile și derutele iscate de o utopie istorică antiumană au, în viziunea acestei paradigme, aspectul accentuat al unei masculinități *deviante, agresive, oportuniste, străine*. Este, așadar, în firea lucrurilor ca ele să-și găsească alinarea în mitologia autohtonă a *maternității benefice*, plină de afecțiune, legându-le pe toate într-o relație strânsă de *rudenie*. În planul sociologiei literare am mai putea spune că *maternul* a monopolizat și a susținut în acești ani o bună parte a literaturii române din stânga Prutului în spiritul rezistenței și coeziunii naționale. E o concluzie evidentă dacă ne situăm în perspectiva istorică de mai departe a restaurației neostaliniste și a strămutărilor interne de imagine ale feminității literare.

BIBLIOGRAFIE

1. Lovinescu V. Creangă și creanga de aur. București: Ed. Cartea Românească, 1989.
2. Lovinescu V. Interpretarea ezoterică a unor basme și balade populare românești. București: Cartea Românească, 1993, p. 189.



Vasile Nașcu. *Portretul Aureliei*, 2004, encaustică, 79 × 92 cm