

FACULTATEA FILOLOGIE

ALEXANDRU ROBOT, PROZATORUL

Nina CORCINSCHI, dr., conf. univ.

Summary

Alexandru Robot's novel Music-hall, a Bessarabian by adoption, is very little known in our literary environment. Although it was written at an almost adolescent age, during the period (1936-1940) when Robot (1916-1941) was not yet 25 years old, the novel confirms the author's artistic maturity and a special predilection for psychological prose.

Alexandru Robot searches for the triggers of the dance in the subconscious of the dancers. He tries to understand how dance influences the movements of the soul, how it awakens instincts, how it sharpens the subconscious of the partners. In this novel, dance has the effect of accumulating and repressing instinctual motions.

Romanul *Music-hall* de Alexandru Robot, basarabeianul prin adopție, este foarte puțin cunoscut mediului nostru literar. Romanul, rămas în manuscris după moartea prematură a autorului, apare în 1969, la București, în revista *Viața Românească*, nr. 12, iar în volum este tipărit pentru prima dată în cartea *Al. Robot. Scrieri*, îngrijită de Aristide Popescu și însoțită de un studiu amplu de Dumitru Micu. La Chișinău, romanul apare inițial în revista *Orizontul* (1988) și în 2003, în volumul *Alexandru Robot. Îmblânzitorul de cuvinte* (Editura Litera Internațional și Grupul Editorial Litera), într-o colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu. Volumul însă a trecut aproape neobservat de exegeza literară. O reeditare care să-l aducă pe Robot în atenția cititorului este mai mult decât necesară.

Deși a fost scris la o vârstă aproape adolescentină, în perioada (1936-1940), când Robot (1916-1941) nu avea nici 25 de ani, romanul

confirmă maturitate artistică și o deosebită predilecție a autorului pentru proza psihologică.

Prin *Music-hall*, Robot reactualizează complexul oedipian într-un mod cu totul personal și inedit, plasându-l într-o surprinzătoare relație cu dansul. Personajele principale sunt doi dansatori ruși, Tamara și Ygor, mamă și fiul adolescent, prezenți în scenă cu „numărul de atracție”. Ygor dansează de la vârsta de 6 ani, fiind inițial elevul mamei sale, apoi partenerul ei de dans. După reprezentarea de pe scenă, personajele se întorc de regulă la hotel, unde iau masa, apoi revin la circ pentru repetiție. Cam așa decurge programul lor zilnic, la care se mai adaugă câte o scurtă conversație cu alți angajați ai circului. Viața de circ este o continuă aventură: relații pasagere, adultere, bârfe, bănuieli de pederastie. Peregrinajul continuu, trecerea din oraș în oraș, din scenă în scenă, îi lasă lui Ygor doar o constantă: dansul cu mama sa. Pubertatea, cu toate implicațiile ei hormonale, se desfășoară în acest mediu de hotel/scenă/actori/dans, care provoacă mereu expunerea corporală, anularea pudorii și profesionalizarea frivolității sub aparența artisticului. Crescut în acest mediu boem, lipsit de conștiința familiei, cu un tată care murise înainte de a se instaura în amintire și cu o mamă fără manifestări de tandrețe maternă, Ygor depozitează subliminal traume afective și pierde reperele psihologice pentru o dezvoltare în albia normalității. Absența modelului masculin, mai exact a *imago*-ului patern, care, în relația simbiotică mamă-fiu, să anuleze simbolic pericolul de incest oedipian, duce la ceea ce numesc psihanalistii, „ratarea Oedipului”. Lipsește acel „nom-du-père” (Lacan), autoritatea masculină care reglementează raportul fiului cu mama, făcând trecerea de la stadiul imaginar al fuziunii fantasmatică a fiului cu imaginea maternă (stadiul „naturii”), la cel simbolic, al logosului ordonator și al instaurării tentației de incest în zona securizantă a tabuului (stadiul „culturii”). *Imago*-ul matern devine predominant în sensul unei angoase de natură afectivă, care se

amplifică prin relația de apropiere din timpul dansului. Dansul, cu toate provocările sale tactile și vizuale, devine fatal în relația mamă-fiu. Tamara, care „are o vârstă înaintată” la nici 40 de ani, în atingerile din timpul dansului cu Ygor, îi provoacă acestuia „senzații curioase” și un „avânt straniu”. Aceste senzații nedefinite îl neliniștesc. O sensibilitate traumatizată marchează stările tânărului din ce în ce mai acut. Autorul surprinde cu subtilitate psihologică dezechilibrul în relația mamă-fiu. Ambele personaje au psihologii vulnerabile, schizoidale, remarcate în roman cu multă pătrundere analitică. Tamara pare să nu observe nimic din tulburările fiului, dar gesturile ei nu pot fi nevinovate și nu se înscriu în conduita firească a maternității: „Tamara remarcă absența distrată a lui Ygor, îi mângâie o șuviță care cădea peste tâmple, îi atinse buzele cu degetele și îl sărută ușor pe bărbie”. Și femeia și fiul ei sunt cuprinși de vraja halucinantă a dorinței de incest: „După terminarea mesei, Ygor și Tamara, în hall, se tulburau cu privirile”.

Pe de o parte, Tamara este o femeie frivolă, care nu respinge aventuri cu colegii. Pe de altă parte, resimte sentimentul culpabilizant că-l înșeală pe Ygor cu acești bărbați, și-și ascunde față de el escapadele amoroase. Anormalitatea din această ecuație mamă-fiu marchează întreg anturajul de relații cu cei din jur. Tamara nu este încântată de prietenia lui Ygor cu Bronislava Litinska, o poloneză din echipa de *girls*, care se îndrăgostește de el, ironizând pe seama faptului că fiul a început să facă cuceriri. Bronislava, la rândul ei, simte rivalitatea Tamarei și manifestă instinctiv un sentiment de repulsie amestecat cu respectul, pe care autorul îl definește tot prin grila psihanalitică: „poate că era și animozitatea normală dintre o femeie tânără și una mai în vârstă, dar care sunt puse pe același plan de grație, feminitate și seducție”.

Alexandru Robot caută resorturile dansului în planul subconștient al dansatorilor, încearcă să înțeleagă cum anume dansul

influențează mișcările sufletești, cum trezește instinctele, cum modelează subconștientul partenerilor. În roman, dansul are un efect excesiv feminizant pe linia senzualității, alimentând și refulând porniri instinctuale. Drama lui Ygor e (și) o dramă a dansului: „Avea psihologia dansatorului. A bărbatului redus la grație. La un fel de feminitate. Lipsa de mușchiulatură și de forță îl izolau și el rămânea singur victimă a sensibilității. Din această transparență delicată a instinctelor și sentimentelor sale se naștea o tulburare incontinuuă, ca o apă lină de fântână care vibra sub boarea unei răsufări. Actuala lui dramă era provocată de împrejurări normale. Între el și femeia cu care dansa legăturile familiale dispăreau, în schimb apăreau legături de curiozitate sexuală”. Așadar, dansul funcționează ca o fatalitate pentru ambii, ca o dezlănțuire de energii ascunse, o eliberare a impulsului de posesiune a corpului pe care-l atingi în dans. Și Ygor și Tamara cunosc alte persoane cu care pot dezvolta fanteziile lor erotice inhibitate. Dar tentația incestului îi domină. După o seară încinsă de dansuri, Tamara, excitată de dansul cu acrobatul Hoffman, îl sărută pe gură pe Ygor, „fără să-și dea seama ce face”.

Drama interioară o trăiește doar Ygor. Tamara pare o femeie lipsită de sensibilitate. E animată doar de dorința de-a fi pe scenă. Ceva din acest personaj feminin este împrumutat de la Ana Pavlova, pe care Robot a urmărit-o cu atenție în spectacolele sale și i-a intuit vanitățile de femeie avidă de glorie. Tamara este preocupată doar de succes și de răsfățul simțurilor. Nu se prea obosește cu repetițiile, iar când are șansa de a ieși cu un bărbat, n-o ratează. Întâlnirea Tamarei cu Hoffman, care-i va deveni amant, induse în mintea ei o comparație cu Ygor, „dar nu se gândi că asta înseamnă la ea o pornire de maternitate. Din contra, se simțea numai femeie, goală și amețită de poftă”. Feminitatea pierdută în excesele ei sexuale, o împiedică pe Tamara să individualizeze bărbatul, să distribuie afecțiunea între fiu și amant. Ea este femeia instinctuală, meduzeică, devoratoare, golită de conținut

sufletesc, reprezentând primejdia stihialului și a iraționalului, forța oarbă a instinctului.

Scurte evadări din interioritatea vulnerabilă îi oferă lui Ygor doar Bronislava și micuța negresă Baby, pentru care autorul găsește asociații interesante: „avea misterul unui instrument de jazz. Părea un saxofon destrămat, sensibil, dezlănțuit în zigzag”. Relația lui Ygor cu fetița conține, la fel, un sâmbure psihanalitic. Într-o joacă, cu ea, Ygor o caută printre pernele prin care se zbunguia fetița cu senzația vagă a regelui care o caută pe smeada Sulamita printre vii. Tot Baby e cea care provoacă o apropiere intimă a lui Ygor de Bronislava, un sărut „delicat și cald” pe buze. Fu primul sărut al lui Ygor pentru o femeie, alta decât mama lui, ne încredințează autorul. Aflăm peste câteva pagini că de fapt inițierea sexuală a adolescentului se produsese grație unei baletiste din ansamblul de dans al tatălui său, o rusoaică perversă care-l săruta mușcându-i buzele și ațâțându-l. Romanul n-a suportat o redactare care să elimine aceste discordanțe.

Toate relațiile pe care le are tânărul cu femeile (mama, Bronislava, Baby) sunt străbătute de vibrațiile înăbușite ale libidoului, care acumulează tensiuni gata să izbucnească necontrolat. Autorul urmărește atent creșterea tensiunii spre punctul culminant. Deși Ygor este atras de Bronislava, predomină imaginea incestuoasă a mamei. Este nedumerit și nu înțelege de ce „față de poloneză simte numai o simpatie și nici o chemare de care el să nu fie conștient”. Figura maternă e singura care stârnește furtunile libidoului, devenind o fantasmă tot mai puternică și mai periculoasă pentru echilibrul lui afectiv. Viața subconștientă a tânărului este dominată de *imago*-ul matern culpabilizant și torturant, care-și caută ieșirea din stihial și incontrollabil: „avea nevoie de un viciu care să-l sugrume pe celălalt, căci își da seama că toate gândurile lui sunt vicioase. Câtă vreme își lega dorințele și ispitele de apariția Tamarei, el comitea un viciu care era simultan și păcat, și pe care nu-l putea înfrunța cu seninătate”.

Situația halucinantă este întreținută și de anturajul exterior al vieții lui Ygor. Atmosfera din hotel este și ea marcată de o incitare generală la frivolitate. Viermuiala din circ și cea din culise presupunea îmbrăcări, dezbrăcări, machieri și demachieri, piruete de dans și alte repetiții executate pe fugă, înaintea ieșirii în scenă a actorilor de music-hall și a celor 16 girls, care dansau arătându-și frivol și cochet chiloții dantelați, spre încântarea publicului. Fetele, inclusiv Tamara, se dezbracă fără inhibiții, și dacă Ygor privește cu obrăznicie și fără emoție alte corpuri, al mamei sale îl tulbură enorm: „În seara când a căzut paravanul, ea era goală de tot. Numai un *cache-sex* insuficient tras și sânii scăpând din pumnii ei mici. Sângele i s-a suit lui Ygor până în creștetul capului. I se părea că goliciunea ei l-a mușcat sălbatic. Sau atingerile lui de îmbrăcămintea ei intimă. Câtă fierbințeală simțea în fiecare contact cu tot ceea ce făcea superficial parte din corpul ei!”. Tentațiile prezentului invocă dramele sexuale din trecut. Își aminti când era adolescent, mama lui, speriată de o crimă petrecută în hotel, vru să doarmă cu el și apropierea corpului ei de al lui, îl tulbură pe adolescent: „carnea ei îl pătrundea (...) nuditatea ei și adolescența lui mureau în aceeași apoteoză de instinct. Îmbrățișarea ei îi aprindea simțurile de-abia acum, retrospectiv și halucinant”. Criza adolescentului se amplifică în stări de apatie, închidere în sine, supărare mascată în indiferență pentru absențele din hotel ale Tamarei. Bronislava nu reușește să ofere o alternativă imaginarului său erotic: „îl interesa însă absența Tamarei mai mult decât prezența Bronislavei”.

Fiind vorba de un instinct cu rezonanțe psihice profunde, autorul știe că fără violență, conflictul nu poate fi rezolvat. La fel ca și în poezia sa, senzualitatea invocă criza violentă. Neliniștea tânărului, alimentată de percepții hipertrofiate, crește în insomnii și suferință. Durerea trece în obsesie. Fiul o urmărește pe mama adulteră și-i descoperă secretul relației cu acrobatul. Nu-și mai poate reprima furia și gelozia. Incestul ia forma unei confruntări fizice între mamă și fiu.

Ruptura de mama trebuie să fie o ruptură cu dansul. Alternativa i-o oferă Bronislava care consimte să plece cu el. „Ygor nu mai avea nici răni, nici neliniști. Femeinitatea Bronislavei era atât de pură încât estompa ideea de păcat, care se transforma într-o inocentă lăcomie de îmbrățișările și sărutările ei”. Tânăra femeie îi vindecă rănilor: „nu mai evita acum privirile Bronislavei și nu mai fixa golul”.

Deși e scurt, romanul e concentrat și dens. Cele mai reușite pagini sunt ultimele, în care analiza dramei interioare se amplifică și se adâncește odată cu derularea ei. Alexandru Robot demonstrează o deosebită capacitate de pătrundere psihologică în tenebrele interioare ale personajelor, concentrând și esențializând dramele lor sufletești. Deși intervine adesea cu explicații și anticipări ale acțiunii, scriitorul reușește să elimine orice sentimentalism și patetism din narațiune și să prezinte cu luciditate și detașare o dramă cu mari complicații sufletești.

ION VATAMANU: POEZIA CA EXPERIENȚĂ ȘI EXPERIMENT

Alexandru BURLACU, dr. hab., prof. univ.

Summary

This article analyzes the poetics of Ion Vatamanu, a significant poet in the area between the Prut and Nistru rivers, in the '60-'80s of the 20th century. There are envisaged definitory aspects of innovative poetics having a complicated path with some hesitation in the assimilation of the Whitman model, at the beginning of the track, hesitations between transitive and reflexive language, between prosaism, gigantism, free verse, and "the sweet classical style", the imaginary collective sixties. The metonymy and the emblematic symbol are replaced by the haunting metaphor, which evolves into a system of metaphors, heralding a personal poetic myth, later escalating into a transparent symbolism from the poetry of the national sentiment. Poetics is in direct ratio with the elusive or subversive background of modernist or traditionalist poems, the speech