

Alexandru BURLACU

**PROZA LUI  
VLADIMIR BEȘLEAGĂ.  
HERMENEUTICA  
ROMANULUI**



CZU 821.135.1(478).09  
B 94

Aprobat la ședința Senatului Universității Pedagogice „Ion Creangă”  
din Chișinău la 31 octombrie 2013.

**Editura GUNIVAS**

str. Ion Creangă 62/4, Chișinău MD-2064, Republica Moldova  
Tel.: (+373 22) 92 71 78; 92 71 80. Tel./fax: (+373 22) 59 39 32  
E-mail: gunivas@gmail.com

**Autor:** Alexandru Burlacu

**Editor:** Nicolae Guțanu

**Design și machetare:** Igor Condrea

**Prepress:** Editura GUNIVAS

**Tipar:** GUNIVAS

ISBN 978–9975–4467–4–7

© Text: Alexandru Burlacu, 2014

© Design: Editura Gunivas, 2014

Toate drepturile rezervate

**Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții**

**Burlacu, Alexandru**

Proza lui Vladimir Beșleagă. Hermeneutica romanului / Alexandru Burlacu. – Chișinău :  
Gunivas, 2014. – 132 p.

300 ex.

ISBN 978–9975–4467–4–7

821.135.1(478).09

B 94

## CUPRINS

Tabel cronologic .....	5
Preliminarii .....	12
Romanul „Zbor frânt” .....	15
Mozaic didactic.....	62
„Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine,.....	68
Mozaic didactic.....	124
Bibliografie critică.....	130



## TABEL CRONOLOGIC

- 1905 5 (18) martie Se naște — în familia lui Luca Beșleagă și a Nataliei născută Facăru — primul copil Vasile, tatăl scriitorului.
- 1913 Se naște în familia lui Andrei Ciocârlan și a Pachiței născută Bălan cel de-la patrulea copil Eugenia (Fevronia), mama scriitorului.
- 1931 25 iulie Se naște în familia lui Vasile Beșleagă și a soției sale Eugenia primul și singurul lor copil căruia tatăl i-a dat numele de A., pe care preotul ortodox rus din sat, atunci când bunica și mama l-au botezat într-ascuns, l-a preschimbato în Vladimir.
- 1932 *iarna* Bunelul scriitorului, Andrei Ciocârlan, dimpreună cu cea de-a doua soție a sa Iustina și fiul mezin de 12 ani, este deportat de regimul totalitar comunist în pădurile înghețate ale Rusiei, unde la scurtă vreme moare. Aceeași soartă a avut-o și feciorul său Alexandru, acasă revenind după cel de-al doilea război mondial doar bunica Iustina.
- 1938-1941 Vladimir Beșleagă urmează primele trei clase primare cu program de învățământ sovietic în școala din satul Mălăiești.
- 1941-1944 Odată cu începerea războiului și cu instalarea în Transnistria a administrației civile românești viitorul scriitor face clasa a patra primară și clasele I și II de liceu cu program de învățământ românesc.
- 1948 Fiind elev în clasa a VIII-a (cei doi ani de liceu nu au fost luați în calcul de administrația sovietică) și editând o gazetă de perete unde avea o poezie dedicată Anului Nou, aceasta este preluată și publicată de ziarul raional .
- 1949-1950 Împreună cu alți colegi fondează un cenaclu literar școlar în cadrul căruia se inițiază în probleme de teorie literară: versificație, noțiuni de estetică etc. Compune poezii, își încearcă puterile în proză, dramaturgie... Scrie la publicația raională, trimite versuri la ziarele și revistele din Chișinău, la Uniunea Scriitorilor...

- 1950 Termină școala medie cu medalie de aur și depune actele la facultatea de istorie și filologie, secția limba și literatura română a Universității de Stat din Moldova. În același an, toamna, tatăl Vasile Beșleagă este judecat și condamnat pe un termen de 20 de ani de detenție, mama dată afară din casă și casa confiscată...
- 1955 Absolvește studiile universitare și este lăsat să facă doctorantura pe lângă catedra de limba și literatura română, având ca temă de studiu teza «Liviu Rebreanu, romancier».
- 1956 Se căsătorește. Îi apare cărțulia de debut *Zbânțuila* care cuprinde câteva povestioare pentru cei mici. Se naște fiica Stela.
- 1958 După expirarea termenului de doctorantură, fără să fi putut finaliza teza (tema de studiu fusese respinsă între timp ca inacceptabilă pentru ideologia oficială) se pomenește într-o situație confuză — cu familia împrăștiată și fără surse de subzistență. Este angajat colaborator literar la revista de satiră și umor «Chipăruș». (În anii precedenți colaborase sporadic la «Tinerimea Moldovei» și «Scânteia leninistă».)
- 1959 *Toamna* În urma destituirii redactorului-șef al revistei «Chipăruș» pentru publicarea unor materiale critice de... «nuanță antisovietică și naționalistă», așa cum au fost calificate acestea de către forul de partid — C.C. al P.C.M. —, V. Beșleagă împreună cu alți tineri colegi din aceeași redacție, dar și de la alte publicații, este concediat, blamat de la diferite tribune și în presă și, fără casă și fără masă, rămâne pe drumuri...
- 1963 După câteva cărțulii pentru copii V. Beșleagă editează culegerea de proze pentru adulți *La fântâna Leahului*. În același an este luat pentru trei luni la armată (la cursuri de reciclare — de la artilerie la arma rachetară), după care pleacă de la redacția «Cultura Moldovei» unde activa, hotărât să se consacre scrisului... Deși avea publicate deja câteva cărți, nu fusese primit în Uniunea Scriitorilor din cauza blamului din 1959. Se naște fiul Alexandru.

- 1964 În vară se îmbolnăvește grav mama scriitorului, este internată la oncologie și operată, iar pe 9 martie 1965 se stinge din viață.
- 1965 V. Beșleagă abandonează proiectul unei cărți la care lucra și, copleșit de durerea pierderii mamei, revine la subiectul unei povestiri mai vechi. În cursul lunilor aprilie-iunie redactează romanul «Țipătul lăstunilor» care în anul următor (1966) apare cu titlul *Zbor frânt*. În același an (1965) devine membru al Uniunii Scriitorilor din Moldova.
- 1966-1968 Pornește să lucreze asupra câtorva subiecte, printre care un roman în cinci nuvele intitulat «Moartea albinei», dar din diverse cauze, în primul rând a bolii, le abandonează. A rămas o nuvelă: *Pădurea albastră*.
- 1969-1970 Redactează romanul «Noaptea a treia», denumire ce are tangențe secrete cu textul «Zborului frânt». Propusă revistei «Nistru» (un manuscris, pentru a deveni carte, era musai să treacă pe la revistă, primul filtru al cenzurii totalitariste), lucrarea este respinsă de colegiul de redacție condus de poetul ilegalist Em. Bucov, hotărându-i-se astfel destinul pentru mulți ani...
- 1970 Aparte în traducerea lui V. Beșleagă, care și anterior practicase această muncă, celebrul roman antic pastoral «Dafnis și Chloe» de Longos.
- 1971 17 martie Moare tatăl scriitorului, Vasile Beșleagă.
- 1971- 1976 La congresul de rând al scriitorilor este ales secretar al comitetului de conducere, în care funcție activează timp de cinci ani, măcinându-și sănătatea și timpul. După primele câteva luni a încercat să-și dea demisia, dar a fost obligat de colegi să rabde și să rămână până la expirarea termenului.
- 1972-1973 După amara experiență cu respingerea manuscrisului «Noptii a treia» scriitorul se decide să lucreze la o carte pentru propriul suflet, fiind astfel scris romanul «Prima ninsoare», care a rămas să zacă alături de cel precedent printre hârtiile autorului.

- 1973 Nevrând să se autodesființeze ca autor, V. Beșleagă revine la subiectul abandonat în 1965, îl completează cu un al doilea plan, prezentul, și realizează cartea «Nepotul», o cronică de familie care se publică peste doi ani cu titlul schimbat de redactorii cenzoari în *Acasă*. Scriitorul aborda în această carte unele teme tabu ale epocii totalitariste — deportările țărănimii și foametea —, din care motiv s-a văzut nevoit să facă anumite concesii ideologiei oficiale, spre a înșela vigilența cenzurii comuniste. Apărută în volum în 1976, cartea a fost distinsă în 1978 cu premiul de stat al R.S.S.M. Apropo, acel premiu era compromis de la bun început, fiind acordat de regulă după prestarea de servicii față de regim (V. Beșleagă mai fusese propus în 1968 cu romanul *Zbor frânt*, alături de poetul cu ani de detenție în gulagul stalinist Nicolai Costenco, ambii respinși prin votare și înalta decizie a oficialităților de partid).
- 1976 Apare în traducerea lui V. Beșleagă nemuritoarea operă a lui Erasm din Rotterdam «*Lauda Prostiei*» («*Elogiul Nebuniei*»).
- 1978 Scrie romanul pentru adolescenți *Durere* care apare în volum în anul 1979.
- 1979 Întreprinde, în componența unei delegații de scriitori, o călătorie în România. (O tentativă similară, dar fără succes făcuse încă în anii când lucra la teza de doctorat.) De câțva timp scriitorul se documenta în vederea redactării unei cărți cu subiect din istoria medievală a Moldovei, având ca personaj central pe Miron Costin. Deși vizita nu a durat decât o săptămână, V. Beșleagă reușește să ia cunoștință de mănăstirile din nordul Moldovei, să vadă Iașii, să se întrețină cu savanți și specialiști medievaliști ca Elvira Sorohan, Dan Horia Mazilu, cu unii scriitori bucureșteni. Tot în 1979, activând în cadrul redacției revistei «*Nistru*», inițiază în paginile acestei publicații o discuție privind situația precară a prozei din republică, analizând-o în plan comparativ cu realizările acestui gen în perioada relativei



liberalizări din timpul «dezghețului hrușciovist» și cu fenomenele mai elocvente din proza altor republici. Deși s-au făcut auzite și voci de susținere, discuția, totuși, n-a căzut pe placul potentaiților zilei și până la urmă a fost calificată drept denigratoare.

Este publicat manuscrisul «Prima ninsoare» cu titlul *Ignat și Ana*.

- 1980 *Toamna* V. Beșleagă întreprinde în calitate de turist o croazieră pe Mediterană, pe parcursul căreia vizitează mai multe orașe și țări riverane. Are fericita ocazie să vadă la Roma, deși în curs de restaurare, Columna lui Traian, Muzeul Vaticanului, iar în Grecia vizitează Corintul, Acropole și în Spania Muzeul Salvador Dali...
- 1981-1983 Pe parcursul a doi ani și jumătate realizează o primă redacție a unui roman istoric proiectat în trei părți...
- 1985 Apare la «Cartea moldovenească» prima parte a romanului istoric: *Sânge pe zăpadă*.
- 1987 *Ianuarie* Scriitorul suportă o operație pe rinichi. Pe 12 ianuarie moare (se sinucide) fiul scriitorului, Alexandru. Pe 18-19 mai V. Beșleagă participă la istorica adunare generală a scriitorilor din Moldova care a însemnat un moment crucial în mișcarea de renaștere și lupta și eliberare națională a românilor de la est de Prut.
- 1988 După 18 ani apare în volum cartea «Noaptea a treia» cu titlul modificat *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*.
- 1989 Scriitorul întreprinde o călătorie de documentare în Polonia. Vizitează locuri legate de numele regelui Ioan Sobieski, muzee din Cracovia, biblioteci, fonduri de cărți vechi...
- 1990 Apare la editura «Hyperion» partea întâi din cea de-a doua carte a romanului istoric proiectat: *Cumplite vremi*.
- 1990-1993 Activează ca deputat în Parlamentul Republicii Moldova, primul legislativ ales în mod democratic.

Timp de un an și jumătate este lider al fracțiunii parlamentare a Frontului Popular Creștin-Democrat, din partea căruia a fost ales...

1993-2002 Distanțându-se de activitatea politică propriu-zisă, care, odată cu reinstalarea la putere a neocomuniștilor, l-a dezamăgit profund, scriitorul revine la munca literară și, pe parcursul unui deceniu, își revede din punct de vedere stilistic lucrările anterioare. Astfel, în 1997, apare la Editura „Litera”, în seria „Biblioteca școlarului”, un volum cuprinzând două romane: *Zbor frânt și Ignat și Ana*, iar în anul următor – romanul *Nepotul (Acasă)*, purtând titlul original, neacceptat la vremea lui, care este completat cu scene tăiate de cenzură și cu comentarii de autor privind concesiile ideologice făcute la prima ediție. În 2002, la Editura „Prut Internațional”, apare *Jurnal.1986-1988*.

1994-2011 Este angajat în calitate de redactor stilist la revista de istorie și cultură *Destin Românesc*, care apare la Chișinău sub egida Fundației Culturale Române, în prezent Institutul Cultural Român, în paginile căreia publică o serie de eseuri de investigații arhivistice și dialoguri cu oameni puternic marcați de vitregiile istoriei.

2003 Editura „Litera” scoate de sub tipar, într-un volum, în seria „Biblioteca școlarului”, cu titlul *Cumplită vreme*, cele două părți ale romanului istoric.

2006 Ca un fel de recuperare a deceniilor anterioare, când ani mulți la rând nu reușea să-și vadă o carte editată, acum, atingând vârsta onorabilă de trei sferturi de secol, scriitorul are norocul să se bucure de patru ediții simultan, anume: *Dialoguri literare* (Editura Bibliotecii Naționale a RM), *Țipătul lăstunului* în seria „Rotonda” (Editura „Cartier”), *Cruci răsturnate de regim. Mănăstirea Răciula, 1959 și Hoții din apartamente*, proză, memorii (ambele la Editura „Prut Internațional”) plus traducerea romanului pastoral *Dafnis și Cloe* de Longos, ediția a treia (Editura „Cartier”).

2007 Apare la Editura „Cartea Moldovei”, în seria „Pentru elevi și studenți”, cea de-a treia ediție a romanului *Durere*.

2001-2009 Odată cu debutul noului secol și mileniu, Vladimir Beșleagă își concentrează activitatea pe câteva direcții, dintre care merită a fi menționate, cel puțin, trei. Și anume: memorialistica, dintre care am numi redactarea unui jurnal de adolescență, intitulat *Sfidând adolescența*; o carte în episoade succinte despre viața și pășaniile propriului părinte Vasile Luca Alexei Beșleagă; momente-amintiri de natură psihologico-formativă din propria viață; abordează un nou gen literar: dramaturgia, realizând câteva lucrări dramatice, dintre care menționăm: *Morții cei vii și viii cei morți*, despre victimele regimului totalitar; *Misterioasele sfere*, despre mizeriile perioadei de tranziție; *Nunta de Aur* și *Voci sau Dublul suicid din Zona Lacurilor* despre destinele unor oameni de creație – unele inedite, altele publicate doar în periodice (*Contrafort*, *Dacia literară*, *Familia*, *Ardealul literar*, *Stare de urgență*, *Sud-Est cultural*). Concomitent, ține rubrici la diverse publicații (*Flux*, *Jurnal de Chișinău*, *Timpul*), colaborând frecvent cu posturi de radio (*Vocea Basarabiei*) și de televiziune (*Antena C*, *Jurnal TV*, *Publika TV*).

2010 Ca un gest de recunoștință și filială pietate pentru memoria celui care a fost profesorul și eminentul om de cultură Vasile Coroban, cu prilejul celor 100 ani de la naștere, scriitorul a adunat și a editat o carte de amintiri despre magistrul său: *Centenar Vasile Coroban. Omul de spirit* (Editura „Cartier”).

Tot în acest an apare, la Editura „Prut Internațional”, volumul de dialoguri cu consăteni din satul Mălăiești, intitulat *Destine transnistriene*, sfânt omagiu adus celor din mijlocul cărora a răsărit scriitorul și a ieșit în lumea mare.

## PRELIMINARII

*Standardele de eficiență a învățării*,<sup>1</sup> aprobate de Ministerul Educației în 2012, „...urmează să determine întreg procesul educațional la disciplină, la ele raliindu-se, primordial, documentele curriculare, manualele adresate elevilor și ghidurile adresate profesorilor.” [p.6]

- Cum acestea încă nu au devenit un document uzual, am recurs la operaționalizarea lor, în raport cu creația literară a unuia dintre cei mai apreciați prozatori basarabeni.
- Deși este reprezentat în lista de texte pe care le recomandă curriculumul de liceu – deci profesorul îl poate alege și propune elevilor pentru lectură – Vladimir Beșleagă încă nu este foarte popular la autorii de manuale.
- Ideea pe care o promovăm este că aceste standarde, cu care profesorii încă nu au învățat să lucreze și pe care le privesc doar ca pe niște obiective de evaluare, pot deveni BUSOLĂ pentru desfășurarea demersului didactic la clasă.
- Acum ei au în față un model. Nimic nu-i oprește să facă transferul și să aplice modelul la orice alt scriitor.
- A fost ales un scriitor dificil și puțin popular, pentru că dificultatea receptării nu ar trebui să ne sperie și pentru că opera lui merită să fie cunoscută.
- Au fost alese cele mai realizate romane (dar dacă dvs., stimați profesori, alegeți *Acasă*, aici găsiți modelul, e tot Beșleagă și în acel text).
- Vladimir Beșleagă e dificil de citit și de predat, dar rămâne cel mai important romancier al timpurilor noastre.

---

<sup>1</sup> Standarde de eficiență a învățării. – Ch.: Lyceum, 2012; 232 p.

- Venim nu numai în ajutorul profesorilor care ar vrea să-l predea, dar și în ajutorul autorilor de manuale care ar vrea să-l includă.
- Și, mai ales, am vrea să pregătim opinia publică pentru revizuirea curriculumului, care e preconizată pentru 2015.
- Ne-am propus să construim discursul didactic pe standardele de liceu, arătând profesorului care este specificul abordării creației acestui mare maestru.
- Beneficiarul nemijlocit al lucrării va deveni totuși elevul – acela cu care profesorul va exersa pe text sugestiile metodice, acela care va citi romanele analizate și va înțelege sistemul de valori în literatura națională.



## ROMANUL „ZBOR FRÂNT”

**O lume artistică nouă.** Un scriitor cu priză la public te captivează cu universul său artistic, cu personajele sale. Dar lumea artistică și personajele lui Vladimir Beșleagă sunt oarecum stranii, total diferite de alte lumi și alte personaje ale prozatorilor de azi. De unde și nedumeririle firești: ce e cu acest scriitor atât de puțin liric, dificil și tragic, într-o proză lirică sau baladesc-mioritică? Ce e cu acest scriitor care ne-a dat o galerie întregă de suciți, inadaptabili, învinși? Sau poate Isai nu este un învins? un ratat? Pentru ce aceste strategii și tehnici narative neobișnuit de complexe pentru cititorul de romane clasice, tradiționale? Această structură cu nenumărate puneri în abis! Acest stil permanent contorsionat! fără măsură, eleganță, cu înflorituri baroce! Ce e cu orășenizatul Filimon, ce e cu alți protagoniști din romanele lui Beșleagă?

**1. Încadrarea romanului în contextul epocii.** Toate personajele lui au ceva comun, sunt genetic înrudite, sunt niște introvertiți și reflexivi, trăind în subteranele timpului istoric. În contextul euforiilor și utopiilor anilor '60 ai secolului trecut, când U.R.S.S. se luase la întrecere cu America, este oarecum dificil să înțelegem această lume bizară, centrată pe existența mărunță, banală, cu drame subiective ale cunoașterii și revelării unor adevăruri care nu mai puteau fi escamotate. Fără o cunoaștere elementară a istoriei societății și a regimului totalitar, a background-ului anilor '60-'80, este imposibilă o înțelegere adecvată și o percepție justă a operei lui Beșleagă.

Ion Simuț, într-un articol despre *Vârful ierarhiei în proza basarabeană* (*România literară*, 2005, nr. 20, 25-31 mai), în cunoscutul său stil virulent, în contra direcției gândirii noastre academice, conchide cu multă competență: „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. Sensurile multiple ale narativității creează complexitate la toate nivelurile (sintactic, psihologic, existențial, moral). Dinamica sensurilor e susținută de densitatea verbală, repudierea adjectivului, mișcarea asociativă în două-trei planuri, jocul suprapunerilor dintre prezent și trecut, investigația de profunzime a unei conștiințe morale răscolită de reacții negative față de o greșită înțelegere socială a individului ultragiat”.

Beșleagă este unul dintre puținii scriitori basarabeni care se integrează firesc în literatura română, cel puțin cu două romane. În acest sens, revizionistul de la *România literară* remarcă: „Dificil la lectură pentru că e dificil ca scriitură, elaborat cu efort apreciabil și cu voință de concentrare a intensităților afective, *Zbor frânt* e un roman de virtuozitate narativă, cu o bună tehnică a analizei psihologice”. Și distinge cu exactitate: „**Ionul basarabean** (aici și în continuare sublinierile ne aparțin – Al.B.) **nu are un exemplu mai bun decât, poate, un alt roman al aceluiași autor: *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*** (de acesta îmi rezerv plăcerea să mă ocup separat altă dată). *Zbor frânt* este, din punctul meu de vedere, unul dintre primele patru-cinci romane care pot reprezenta convingător literatura basarabeană afară. Mihai Cimpoi l-a selectat în antologia sa de șapte romane din literatura basarabeană a secolului XX...”

În opinia criticului de la *România literară* „...Vladimir Beșleagă este cel mai important prozator basarabean al secolului XX, mai important pentru că e modern, mai tehnic și mai complex decât Ion Druță sau decât oricare alt scriitor al provinciei noastre de est”. Romanul lui



Beșleagă este unul experimental și se sincronizează cu noul roman francez, aspect despre care va reflecta, mult mai târziu, scriitorul însuși. Desigur, *Zbor frânt* este, din perspectiva zilei de astăzi, un roman vulnerabil, cu mici neadevăruri sau minciuni cu care Beșleagă a încercat pe ici, pe colo să-i facă mai „raționali” pe ai noștri, de pe malul nostru. Nu întâmplător a fost tratat ca o operă despre război, iar protagonistul – văzut ca cercetaș. Spațiul acordat acestei viziuni pare a fi covârșitor. Dar numai la prima vedere, căci motivele pățaniei lui Isai sunt mult mai intime decât apar ele în critica timpului, fascinată mai cu seamă de aparențe decât de esențe. Altfel spus, *gândirea captivă*, operând cu concepte oficiale, are o totală afazie la valorile etern-umane, iar în limbajul de lemn al epocii acestea sunt calificate prin aberantul umanism abstract. Miza prozei despre război, în sistemul de convenții al canonului romanului istoric, o constituie, cum ar spune N. Manolescu, evenimentul, cronică, frescă, preponderența moralului asupra psihologicului, continuitatea, tipicitatea. Dar – nimic din acestea în romanul lui Beșleagă.

Complexitatea tehnicilor narative e condiționată în cazul lui Beșleagă nu atât de un mimetism artistic, cât de o intuiție exactă – dacă e să ne referim la contextul social-politic – a microcosmosului uman, a sufletelor unor învinși, ratați, deznădăcinați. Numai raportat la epoca redactării, romanul lui Beșleagă devine mai limpede în structura lui intimă, mai ușor accesibil în explicarea performanțelor tehnice, în (re)ontologizarea discursului narativ și a imaginii societății în derivă.

Chiar în fața unui râu, ce e paradoxal, lumea nu e concepută în devenire, în mișcare heraclitiană, ci ca o manifestare simultană a conținuturilor ei într-un anumit segment de timp. Prezentul, trecutul și viitorul, în viziunea lui Beșleagă, se întrepătrund și se permanentizează *hic et nunc*. În plan narativ, discursul monologic e înlocuit cu

structura dialogică. Toate acestea fac farmecul noutății ființiale în romanul modern.

**Zborul frânt față în față cu dogma.** Conștiința schimbării a accelerat și procesul de democratizare a literaturii române care, refuzând categoric dogmele realismului socialist și stilul proletcultist, redescoperă canonul modernist, iar metamorfoza romanului basarabean începe odată cu a doua jumătate a anilor '60 ai sec. al XX-lea și cuprinde, în termenii lui Nicolae Manolescu, tipurile doric și ionic, în timp ce corinticul este aproape ca și cum inexistent, manifestat indecis doar în *Povestea cu cocoșul roșu* (1966) de Vasile Vasilache.

*Zbor frânt* (1966), alături de *Singur în fața dragostei* (1966) de Aureliu Busuioc, urmate mai apoi de *Disc* (1969) de George Meniuc și *Vămile* (1972) de Serafim Saka, înfățișează foarte nesigur tipul de roman ionic în literatura din Basarabia, se înțelege, cu întârziere de trei-patru decenii de la apariția romanelor semnate de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Garabet Ibrăileanu, Anton Holban, Mircea Eliade, dar contemporane, de exemplu, cu *În absența stăpânilor* (1966) de Nicolae Breban, *Vestibul* (1967) de Alexandru Ivasiuc, *Absenții* (1970), *Fețele tăcerii* (1974) de Augustin Buzura etc., scrieri care preiau elemente și convenții ale romanului ionic afirmat și explorat plenar în anii treizeci ai secolului trecut. Pot fi amintite și alte mostre și din poezia șaizeciștilor, care, într-o literatură cu o evoluție anormală, revine la canonul modernist interbelic, la un soi de neo-modernism.

Dintre romanele lui Vladimir Beșleagă doar *Zbor frânt* și *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* sunt reprezentative pentru proza basarabeană din secolul trecut. Sunt opere care trebuie interpretate, dimpreună, ca expresie artistică, fie și ușor confuză, a intuirii unei concepții asupra vieții și destinului istoric al neamului, dar și ca o concepție artistică

diferită, chiar potrivnică celei oficiale, cu obsesia celor trei nopți (cenzura a fost totuși vigilentă!) care ilustrează, pe cât admitea/respingea (cu voie de la partid) cenzura, tipul subversiv de roman, în bună măsură – ionic, dar, să recunoaștem, ușor asincron cu canonul postmodernist dominant în literatura occidentală din a doua jumătate a secolului XX. Sunt revelatoare în acest sens destăinuirile scriitorului într-o anchetă (*De ce scriu? În ce cred? / Revistă de istorie și teorie literară*, 1987, nr. 3-4): „Adevăratul debut în literatură a venit... pe la treizeci de ani. Parcursesem o lungă perioadă de ucenicie, în care au încăput anii de studenție, cei de doctorantură (am lucrat la teza: *Liviu Rebreanu și arta romanului*), anii de ziaristică...”. Întârzierea romanului în forme depășite Beșleagă le conștientizează cu luciditate: „Am fost totdeauna un întârziat și când zic așa am în vedere nu doar faptul că am cunoscut pe clasicii noștri abia pe la douăzeci și cinci de ani (atunci au fost editați), ci și pentru că tot ce am acumulat și asimilat – cultură lingvistică și literară – s-a depozitat în mine încet, greu, suprapunându-se peste nenumăratele și dureroasele experiențe ale vieții personale: tatăl judecat și condamnat la 20 de ani închisoare, mama secerată de o boală incurabilă. Loviturile destinului veneau să amplifice o rană mai veche, aceea pe care o aveam din tinerețe, când descopeream că nu numai eu unul sunt mut, ci întreg neamul meu este lipsit de frumoasa lui limbă literară, fagure de miere cum a numit-o Poetul. Pe atunci impostorii vremii dezlănțuseră o adevărată vânătoare de... cuvinte, iar marii înaintași ai spiritualității noastre erau ținuți ca și sub lacăt...”.

**O operă deschisă.** În descifrarea mecanismului de simbolizare, în același interviu cu A. Hropotinschi, prozatorul vine și cu alte câteva explicații, dialogând sau polemizând elegant cu o înțelegere greșită a romanului: „Lucrarea nu pune o problemă strict militară”, dar și evaziv: „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. Am căutat să exprim ceva și din tragedia poporului german, popor vechi cu un destin al lui și cu un rol însemnat în istorie. Nu am vrut să spun că acel ofițer ar fi fost un criminal totalmente, el a fost târât în război de sistemul capitalist mondial, care a vrut să se răfuiească cu bolșevismul, cu Rusia, cu Puterea Sovietică. M-am ferit de o prezentare schematică a personajelor. Am căutat să exprim destinul acestui băiat, al acestui copil în contextul confruntării dintre două mari forțe, forța Armatei Sovietice și forța fascismului care, deși în declin, dar se mai ținea încă. *Și prin destinul acestui băiat să vorbesc de destinul acestui pământ*”.

Și pe loc și sinceritățile bine cenzurate ale prozatorului care lucrează, cum insistă până mai încoace, mai mult inconștient, mașinal, automat: „De altfel, de lucrurile acestea nu mi-am dat sama atunci, acum îmi dau sama. Atunci porneam de la o experiență de viață, din dorința de a exprima un adevăr al existenței. Și dacă într-o recenzie din *Literaturnaia gazeta* s-a menționat că ar fi o nuanță de bolnăvicios în această carte... Probabil, autorul acelei note avea dreptate. Nu este exclus. Pentru că așa a fost situația, așa a fost contextul de creație, contextul biografic”. Câtă umilință, dar și cât adevăr! În lupta cu cenzura laudă prostia. Din perspectiva zilei de astăzi multe lucruri apar într-o altă lumină și extrem de inventive sunt chiar explicațiile de sorginte muzicală.

La început romanul a fost intitulat *Țipătul lăstunilor*. Despre acest *țipăt* Beșleagă remarcă minuțios: „Titlul de lucru, cel notat în manuscris e *Țipătul lăstunilor*. După ce am prezentat manuscrisul la editură, după ce a fost făcută macheta, mi s-a cerut să scriu un mic cuvânt introductiv. L-am scris. Și în drum spre editură mi-a venit un gând că titlul este pretențios... țipător. Cuvântul *țipăt* mi se păru

prea direct. Am găsit un alt titlu și editura l-a acceptat. Poate că nici acesta nu e prea fericit. Nu știu de ce, dar acești doi *r* în *zbor* și în *frânt* mi se părea că aduc o nuanță de aspru, de dur, pe când dincolo în *țipătul* și *lăstunilor* cei doi de *l* parcă nu exprimau esența, atmosfera cărții. Mi s-a întâmplat să schimb și titlurile altor cărți. Văd la bază și anumite considerațiuni lingvistice în schimbarea titlului *Zbor frânt*. De fapt, la prima ediție titlul a fost tradus în rusește *Poliot scvozi noci*. Aveam în vedere momentul când Isai se rupe din labele nemților și se aruncă în apa Nistrului ca să treacă pe malul lui. *Acest zbor poate să exprime însuși destinul acestui om. Țipătul lăstunilor îmi părea mie un titlu prea poetic pentru o carte ca aceasta...*”

Să recunoaștem, după *Noaptea a treia* (manuscris respins de cenzură), prozatorul vine cu elucubrațiile: „Azi văd aici o mulțime de argumente, de motivări de ordin lingvistic: sonor, simbolic, de tipologie. Asta, mă gândesc, m-a determinat să schimb titlul, deși în rusește a rămas așa, a fost tradus în lituaniană tot *Țipătul lăstunilor*”.

În aceeași cheie a funcționării mecanismului de simbolizare, prozatorul reține: „Primele mele povestiri le consider încercări, începuturi. Acolo fraza era ciocănită, ajustată. Este o etapă absolut necesară pentru orice autor, dar numai o etapă. Am simțit că îmi 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. Am ajuns la un moment când aceste obișnuințe ale mele, aceste tipare au început să mă strângă ca o încălțăminte prea strâmtă, ca o haină prea incomodă. Am simțit că e ceva în mine care se vrea exprimat liber, așa cum simt, așa cum vine din adâncul sufletului, din adâncul experienței mele. Am descoperit atunci că acel ceva se numește muzică, și nu altceva care trebuie inventat. Și în timpul elaborării cărții *Zbor frânt* am dat liberă cale

a ceea ce se numește spontaneitate. Spontaneitatea, cred, este respectarea ritmului interior al vieții. Iar muzica, oare nu este ea expresia acestui ritm interior al vieții, al materiei până în adâncul adâncurilor ei?”

Față în față cu dogma, Beșleagă apelează la muzică, un pretext salvator în definirea stării de creație: „Mi-amintesc un detaliu semnificativ: în timpul elaborării cărții ascultam muzică, discuri, în special Mozart, *Mica serenadă nocturnă*. O pierdusem pe mamă-mea și aveam nevoie de sprijin, de o înălțare, de momente de zbor, de organizare a ființei, a sufletului, care fusese dărâmat, care fusese așchiat, de adunare, de revenire la sfericul sufletului omenesc, lucru pe care-l putea face numai muzica... Mi s-a părut că muzica, spre deosebire de alte arte, este mai aproape de felul meu de a fi”.

În interviul cu Irina Nechit (*Nu putem ironiza sufletul, ci absența lui*, în *Sfatul Țării*, septembrie 1992) Beșleagă, revenind la *Zbor frânt*, ca la o operă deschisă, aruncă o lumină nouă precizând că: „...acolo s-au prefigurat multe din trăsăturile *destinului nostru din trecut, din viitor și din prezent*. Am pornit de la un fapt real – de la un episod povestit de cineva, care în timpul războiului a avut câteva treceri pe sub apă, de la un mal la altul. Episodul acesta mi-a fost istorisit cu mulți ani înainte de a scrie eu romanul care, *deși cu ani în urmă putea fi citit ca o carte despre trecut, astăzi indică asupra prezentului și chiar a viitorului – evenimentele recente ne-au demonstrat-o! Am surprins acolo o dominantă a destinului nostru având semnificația unui simbol – nu doar simbolul Transnistriei, rupte sau tăiate de la noul stat moldovenesc, ci și al Basarabiei, rupte de la Țară, și chiar al României, rupte de la lumea latină*. Asta și este menirea unei cărți: să aibă mai multe niveluri, să propage simboluri cu rezonanțe mult mai largi”.

Structura deschisă a romanului este nuanțată într-un dialog cu Leo Butnaru (*A refuza și a rezista este ceva ce ține*

de vocație) într-un mod tranșant: „Opera mea izbutită, sau mai reușită, sau mai împlinită ... este *Zbor frânt* (sau *Țipătul lăstunului*), pentru că 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 refac traseul plăsmuirii ei, și nu reușesc. Astfel, sunt cărți care apar fără să le știe autorul și sunt altele elaborate, purtate îndelung. Eu începusem să lucrez la o cu totul altă carte. Însă a venit sau a intervenit *Zborul*... În afara conștiinței și vrierii mele, parcă... A fost o experiență singulară, pe care n-am mai avut-o și în cazul altor cărți. Atât. Din care motiv eu mă gândeam uneori că totuși este adevărat că un scriitor are o singură carte. Este cartea pe care i-a dictat-o Dumnezeu”.

*Zbor frânt* îi apare romancierului „ca o taină, a adâncurilor ființei. Sigur că lucrurile care sunt exprimate acolo – destinul rupt între două maluri de ape, între două forțe – este destinul nostru. E destinul supus sfâșierii, iar sfâșierea a dat acea sublimă formă de artă, care este tragedia, încă de la antici, de la Eschil și Sofocle”.

Din discuția cu Leo Butnaru mai reținem accentuarea insistență a caracterului sintetizant, simbolic al romanelor: „Vorbeam adineaori de sfâșiere, în ceea ce privește destinul unui om, al unei comunități umane, al unei părți de națiune, al unei populații. Dar dacă e să pornim de la textul propriu-zis, de la sistemul de imagini, de la acțiunea acestor cărți, fie *Zbor frânt*, fie *Viața și moartea nefericitului Filimon*, fie *Acasă*, fie chiar și *Durere*, o carte mai puțin realizată, dar și în ea ... este căutarea justificării unei existențe. Există un mobil, un resort interior, cred eu, care sfidează certitudinea, aproximația. 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 l-au tănuțit:

societatea, lumea, mediul au tins să-l ascundă, să-l falsifice. De aici și toate nenorocirile, toate dramele și suferințele. Lucru pe care, zic eu, critica literară nu l-a pus în evidență. Nu a putut face asta. Și nici nu a vrut să o facă. Pentru că ar fi fost o încercare prohibită”. Această mult prea întinsă spicuire din dosarul receptării și explicării unui roman ar trebui înțeleasă ca o încercare de a ilustra nu numai geneza unei opere, dar și anevoioasa cale de cunoaștere a sinelui scriitorului, cu intuiții extraordinar de revelatorii chiar și din perspectiva zilei de astăzi.

**2. Geneza romanului.** Aproape nimic din scrierile de început ale lui Vladimir Beșleagă nu prevesteau metamorfozele narrative din romanul care l-a consacrat. În critica noastră s-a făcut mult caz de anticiparea unor subiecte de roman în proza scurtă din volumașul *La fântâna Leahului* (1963). E adevărat, unele tehnici pot fi atestate în *Drumul visurilor*, *La fântâna Leahului*, *Glas de frunze*, dar acestea sunt utilizate cu inocență și simplitate dezarmantă. Copilăresc e și fondul propriu-zis al volumului. Acesta nu se deosebește cu mult de *Zbânțuilă* (1959), *Vacanța mea* (1959), *Buftea* (1962), *Gălușca lui Ilușca* (1963), dar și *Vrei să zbori la lună?* (1964), cărți pentru copii mediocre, puternic marcate de spiritul timpului și care mai pot prezenta interes doar pentru un istoric literar.

*Zbor frânt*, redactat în trei luni (aprilie-iunie 1965), apare în *Anno Domini* 1966, în contextul altor romane, între care: *Povara bunătății noastre* (1961-1967) de Ion Druță, *Povestea cu cocoșul roșu* (1966) de Vasile Vasilache, *Singur în fața dragostei* (1966) de Aureliu Busuioc, *Podurile* (1966) de Ion Constantin Ciobanu, ultimul – un roman mai puțin românesc, dar cu mare trecere în epocă. Explicația acestei „rodnicii” trebuie căutată într-un complex de fenomene, specifice perioadei dezghețului hrușciopian, ce venise cu întârziere și pe scurt timp într-o lume totalitară



dominată de dogme, când orice noutate e privită cu mare mefiență. Noutatea romanelor (desigur, cu o anumită defazare temporală) e reductibilă, într-o ultimă analiză, la evitarea mai multor clișee, poncifuri ale literaturii oficiale, suprapopulate de personaje „tipice”, „pozitive”, pătrunse până în măduva oaselor de *optimismul istoric*.

Se pare că prima consemnare despre geneza romanului Vladimir Beșleagă (Revista *Moldova*, 1968, nr. 8, pag. 11) o face într-o anchetă: „Ca orice autor la apariția primei sale cărți (și eu consider *La fântâna Leahului* prima mea carte serioasă) se cuvenea să am o bucurie. Vai, n-am avut-o, poate de aceea că manuscrisul a zăbovit prea mult prin fel de fel de sertare sau că procesul de editare prea a durat mult... Din contra, am prins imediat ură pe ea. Așa că... căutărilor mele s-au desfășurat sub semnul negării, distrugerii tuturor principiilor și dexterităților pe care mi le formasem, lucrând asupra acelor povestiri”.

Reținem alte câteva specificări extrem de importante în înțelegerea efortului de radicalizare a scriiturii: „Primul lucru pe care l-am neglijat a fost deprinderea de a ciocăni, de a cizela fiecare frază, fiecare cuvânt. Am optat deci pentru spontan, pentru firesc. Simțeam că pot mai mult, dar nu îndrăzneau. Și iată că, intervenind anumite împrejurări de ordin biografic, pomenindu-mă într-o stare psihică de mare tensiune, am pornit la scrierea romanului *Zbor frânt* (care, de altfel, are la bază un episod, un subiect la care revenisem în câteva rânduri cu ani în urmă, dar de realizarea căruia nu eram satisfăcut, bănuind, pe semne, în el surse mai bogate decât cele valorificate de mine)”.

Subiectul romanului, ca și în alte cazuri, a fost anticipat într-o proză scurtă și de mai multe ori. E un episod conștientizat mult mai târziu. Într-un dialog cu Serafim Saka aflăm și alte detalii șocante despre modul în care a fost conceput *Zborul frânt*: „N-am știut și nu m-am gândit niciodată să-l scriu”.

Romanul ca gen presupune o arhitectonică bine armonizată. Asupra construcției romanești, centrate pe diferența dintre durata timpului cronologic și durata timpului psihologic, Beșleagă a meditat, cu siguranță, îndelung. Și o spune indirect, în următorul fragment: „A fost o idee schițată într-o povestire de vreo câteva pagini, pe care am pierdut-o. Odată însă fiind într-un moment de mare durere sufletească, am început să scriu ca să scap de ea. Ieșea sau nu ieșea, asta nu avea nici o importanță. Era un moment de descărcare a sufletului. Cam acesta a fost contextul psihologic interior. De multe ori nu importă subiectul pe care ți-l alegi, ci propria ta stare sufletească interioară, în care te afli în momentul scrisului. Cineva spunea că un artist trebuie să-și dorească toate nenorocirile care pot exista în viața asta. E o idee crudă, dar ce să-i faci, asta e. Uneori nenorocirile îl ocolesc pe om și atunci te pomenești că le caută”.

Este o aluzie la propria sa biografie? Un semn că s-a cumișit scriitorul (în limbajul tranzitiv, naționalist, unionistul) Beșleagă? Ideea cu nenorocirile (rămas pe drumuri fără mijloace de subzistență) trebuie înțeleasă ca fiind expusă în limbaj esopic? Luat la harță cu sistemul, cu cenzura, cum puteai spune ceva? Din aceste raționamente vine probabil și aserțiunea: „Creația merge mână la mână, așa zice, se sincronizează cu durerea. Într-o atmosferă de calm, liniște sau, cum spuneau grecii – ataraxie, - nu se naște nimic de seamă, valoros. Și întrucât am făcut aici uz de erudiție, așa vrea să spun că și Platon susținea o teză, potrivit căreia operele celor posedați vor avea parte de viață mai lungă, vor cuceri sufletele în timp și spațiu, ca să folosesc un termen mai aproape nouă. Pe când scrierile calculate, reci, lipsite de frământările și zbuciumul vieții, au, dacă au, o viață scurtă”.

Refularea unei mari dureri a pus în mișcare subconștientul. Renunțarea deliberată la trecutul

experienței sale stilistice nu a însemnat automat și lepădarea de trecutul său literar, acesta fiind metamorfozat, încorporat în prezentul romanesc. Psihologia creației oferă multe exemple foarte ciudate în acest sens. Corelația dintre emoțional și rațional este explicabilă în cazul dat. Lesne explicabilă devine și reluarea în roman a unor tehnici și strategii narative predilecte, cum sunt tehnica punerii în abis, principiul teleologic, structura inelară etc. Oricum, prozatorul (după 16 ani de suplicii literare) are senzația că și-a redactat romanul într-o transă, fapt firesc, menționat și mai târziu, de repetate ori. Mai mult, Beșleagă nu recunoaște (se pare, din anumite considerente deloc neglijabile într-un regim totalitar) nici substratul (auto)biografic al romanului, chiar ironizează ușor pe unii cititori care au văzut în roman o lucrare mimetică, nu una de imaginație. Mult mai târziu, aflăm detalii revelatorii pentru înțelegerea acestui roman, dificil și neobișnuit pentru cititorul basarabean.

Într-un alt interviu, acordat Antoninei Callo, prozatorul insistă asupra stării de inconștiență cu care a fost redactat *Zborul frânt*: „A fost o carte, pe care nici eu însumi nu-mi dau seama cum am scris-o. A fost ca o revelație. Cred că așa ceva i se poate întâmpla unui autor o singură dată. În orice caz, unuia ca mine. Deși, mai târziu, am putut descoperi în ea unele locuri mai puțin realizate. Însă fuziunea totală dintre idee, sau concept, și formă o face vie, vibrantă, de viață lungă”.

Pe parcursul anilor, autorul revine, nu o dată, cu precizări la geneza romanului, dezvăluind noi detalii. Într-un interviu cu Andrei Hropotinschi (*Tiparele prozei moderne*), romancierul afirmă: „În 1963 m-am retras de la *Cultura Moldovei*, după ce am fost luat la armată pe trei luni de zile. M-am dus la mine în sat – mama era în viață, trăia și tatăl meu, și am început să lucrez la carte. Am lucrat câteva luni, dar în timpul acesta se îmbolnăvește mamă-mea. Am

încercat să continuu lucrul la acea carte, dar n-am reușit. A venit în viața mea momentul acesta, boala mamei, foarte gravă și ... tragică până la sfârșit. Am început să umblu cu ea pe la spitale. S-a dovedit că boala este incurabilă. A fost o perioadă complicată, despre care îmi vine greu să-mi dau seama”. Starea de spirit e dezvoltată mai nuanțat, mai elocvent, în următoarea confesiune: „În perioada aceea aveam un subiect de povestire, o mică povestire despre un băiat, care în timpul războiului, aflându-se pe malul Nistrului, unde s-a oprit frontul, a făcut câteva treceri la nemți, la inamic, și înapoi. Într-un fel s-a inclus în luptă, în acțiunile militare, în pregătirea operației de la Nistru. Episodul acesta îmi fusese relatat de o persoană concretă, o rudă de-a soției, un bărbat de acum cu familie. Era într-o toamnă ploioasă. Îmi povestea el despre tot felul de lucruri, și, ca printre altele, mi-a vorbit despre întâmplarea asta care, căzând în memoria mea, s-a dus în adâncuri. Pe urmă a apărut la suprafață. M-am agățat de ea și am scris o mică povestire. Apoi m-au preocupat alte subiecte. Și iată că în situația psihologică foarte grea, când maică-mea s-a stins din viață, am simțit că trebuie să aflu ieșire ca să nu mă desființez. Maică-mea a fost pentru mine și a rămas cel mai scump om de pe pământ. A fost un om de o rară puritate sufletească”.

Despre durata scrierii romanului aflăm tot aici: „În câteva săptămâni după moartea mamei am elaborat subiectul acestei cărți, și în trei luni a fost scrisă. Dintr-odată, cu foarte mici redactări. S-a cristalizat în mine uimitor de repede și clar”.

Modelul este – și sub acest aspect – Rebreanu, care își data manuscritele: „Lucram în fiecare zi. Manuscrisele s-au păstrat, acolo sunt date toate zilele”.

Cu privire la ușurința cu care a fost redactat manuscrisul, prozatorul ne mărturisește: „Cartea s-a născut, cum se zice, dintr-o răsuflare. Desigur că starea

mea sufletească s-a răsfrânt în textura cărții, în pânza ei, în frazele ei, în totul. Acesta a fost momentul biografic... Dincolo de acest moment, cred că mai sunt mulți alți factori, care vin să lumineze faptul apariției ei. Eram la vârsta aceea când trebuia să încerc de ce sunt în stare și, uite, a coincis această pierdere a mamei cu apariția acestei cărți. Se justifică încă o dată adevărul Meșterului Manole, că pentru a realiza ceva frumos, superior în măsura în care-ți este dat, pentru a dura ceva, viața, firea, natura ne cere jertfe, niciodată și nimic nu ni se dă fără jertfă... Dacă n-ar fi fost acest moment al pierderii unui om atât de apropiat pentru mine, poate că aș fi scris o altă carte, aceea pe care o începusem, și ar fi fost altfel... Ca orice scriere, cartea mea cuprinde evenimentele oglindite, subiectul și acțiunea ei, are deci așa zisa parte vizibilă, adică ceea ce ne influențează prin ochi, prin imagini. Dar e și ceva care este invizibil, așa zisul metafizic, ceea ce este dincolo, ceea ce constituie suflarea acestei cărți, trăirea mesajului ei profund... Partea aceea văzută s-a adunat din observații de război, căci copilăria mea a coincis cu perioada aceea de război, foarte agitată, impresionantă”.

În contextul unor învinuiri de umanism abstract, prozatorul le respinge în surdina, pledând pentru ceea ce este invizibil, pentru ceea ce constituie suflarea cărții: „... În cartea mea eroul caută, umblă, se zbuțumă... Plecărilor lui, trecerile erau îndreptate spre căutarea și găsirea fratelui său. Probabil, aici s-au răsfrânt și propriile mele căutări, căutările mele din adolescență de a găsi frumusețea limbii, de a descoperi literatura înaintașilor, de a căuta pe frații mei, pe colegii, pe prietenii mei, cu care să mă adun și să fac ceva pe lumea asta... De unul singur nu poți să faci nimic pe lume, trebuie să cauți pe ai tăi, cu care să mergi umăr la umăr”.

Retorica și demagogia sistemului totalitar, bine cunoscute, dar jucate pe muchia ambiguităților, toarnă,

într-o altă lectură, apă la moara unei idei inocente, dar care la Moscova era privită ca una foarte periculoasă (mai ales pe fundalul congresului naționalist din 1965 al scriitorilor din Moldova). Parcă timorat de eventualele consecințe, prozatorul se grăbește să dezmințe orice bănuie: „Deși cititorii din satul meu au făcut paralele între relațiile dintre tatăl meu și fratele lui cu cele dintre Isai și Ilie, eu nu de la asta am pornit. Accentul, după părerea mea, cade pe mărturisirea tatălui în fața fiului, care abia crește și căruia tatăl e dator să-i transmită experiența sa de viață, trăirea acelor vremi de foc, să i-o toarne în suflet, ca fiul, crescând mare, să-l înțeleagă”. Mereu nemulțumit de receptarea romanului, Vladimir Beșleagă deschide și închide, adeseori, anumite perspective orientând/ dezorientând critica/ cenzura. Examinarea atentă a interviurilor acordate pe parcursul anilor ne pune în lumină mai mult semiotica romanului decât geneza sa.

**3. Subiectul și fabula.** Fabula romanului este simplă, chiar elementară, cu o tentă polițistă. Isai, un adolescent fără tată sau, în limbajul epocii, un copil de dușman al poporului, adică al unui tată trădător (părintele arestat dispare fără urmă, cap de familie rămânând bunicul) pe timp de război, când focul se oprește pe Nistru, trece râul pentru a-l căuta pe Ile, fratele mai mic. Acesta, pornit să caute caii, rămâne la o mătușă de-a tatii de pe celălalt mal (trebuie să reținem că tatăl protagonistului e arestat doar pentru că a îndrăznit să comunice prin cântec peste hotar cu soră-sa). Isai își pune viața în primejdie pentru a salva familia (de frică, într-un bombardament, îi moare sora mai mică și mamă-sa rămâne de una singură). În satul evacuat, bunicul stă să moară unde s-a născut, unde îi sunt rădăcinile. Isai încearcă să treacă pe celălalt mal, unde se află nemții, dar e prins, maltratată, băgat în sperieți, apoi e înfiat de ofițerul german (căruia îi murise unicul fecior),

e îmbrăcat chiar în uniformă germană. Antrenat într-un joc periculos de informare și dezinformare a rușilor și a nemților, Isai reușește într-o noapte să scape din mâinile inamicului, sărind de pe malul abrupt în apele Nistrului. E rănit la cap și la o mână și, ca prin minune, ajunge la celălalt mal înotând doar cu o mână într-o stare inconstiență și extenuare totală. Din țipătul lăstunilor, bunicul înțelege semnul a primejdie, îl găsește pe Isai la mal și îl salvează. Despre aventurile lui Isai nu știe nimeni nimic cu exactitate. Incertitudinile iau amploare. Comunitatea îl tratează cu bănuială. Mult mai târziu, Isai îi spune lui Ile toată pățăria, așa cum s-a întâmplat cu adevărat. Nu zăbavă, chiar înainte de a se însura, este arestat. E o noapte, a doua noapte cu semnificație revelatorie în care Isai își dă seama că fratele său l-a trădat. Altcineva nu știa ce știau numai el și Ile. Isai, vinovat fără de vină, face un an de pușcărie în locul lui Ile. Cam aceasta ar fi povestea, trama pățaniei lui Isai. Una e fabula și alta e subiectul, discursul narativ în care și diferențiem caracteristicile ionicului.

Ulterior pățăria ia proporții periculoase, chiar fabuloase, cu consecințe care umilesc nu numai existența protagonistului, dar și a familiei sale, a feciorului tratat și el reticent ca fiu de trădător. Iată de ce închiderea în sine a protagonistului își are cauze precise cu repercusiuni dramatice. Conflictul dintre frați mai e aprofundat și de existența într-un cotidian banal, de atitudinile cumva cretine ale celor din jur. Legăturile cauzal-temporale ale fabulei își află în roman o arborescență a unui timp subiectiv, a unui timp psihologic, văzut ca experiență trăită.

Rugat să reconstituie fabula romanului, autorul se lamentează: „Fabula? Adică: subiectul acestei cărți? Nimic mai simplu, dar, totodată, și nimic mai anevoios/complicat de a fi formulat(ă). Un text este atât cât este, cel puțin, dar de fapt, mai mult decât atât – pentru că poate fi abordat/ interpretat în diverse și, nu rareori, opuse moduri

(modalități). Și atunci? Fiecare cititor/ interpret/ exeget optează pentru una dintre (aceste) căi (modalități). Cel mai ușor (și mai sigur) ar fi să se meargă pe linia a ceea ce se numește: personajele cărții (textului), altfel zis: actanții, cei ce propulsează acțiunea/ narațiunea, surprinzându-i în momentele lor de vârf, adică: faptele/ Faptele lor, pornite din cugetele lor (frământările Sufletului lor)”.

Fabula romanului (adică înlănțuirea cauzal-temporală a evenimentelor) este o formă a tragediei unei părți a neamului, ilustrată prin destinul unei familii. Romanul e, de fapt, saga noastră românească, e istoria nimicirii, desființării, masacrării unei elite, este expresia mutilării conștiinței de sine a unui întreg neam. Căci ce se întâmplă cu neamul mic, neamul lui Isai? Între frate și soră se pune hotar. Evenimentele trebuie deduse din obsesii, rememorări, întrebări și răspunsuri. Toate aceste elemente, situații, acțiuni și figuri intră într-un proces de simbolizare. Astfel, bunicul în repetate rânduri, e obsedat de amintiri dureroase și sfâșietoare, asociații suscitade de portiuța făcută împreună cu feciorul său dintr-un salcâm: „Truchina este – omul nu-i...”. La mijloc sunt aceleași două maluri: „Tot cineva de aici din sat l-a pârât pe fecioru-său. Că dacă se ducea omul în livadă, la mal, nu putea merge cu ochii în pământ, să nu-i ridice și să-i arunce dincolo. Și dacă a văzut-o pe sora pe celălalt mal, cântând tot același cântec ce-l cânta și el și dacă soldații cu armele n-aveau ce le face pentru că nu poți opri un cântec să zboare peste apă, iar gura cu baioneta n-o închizi, cine ce s-a gândit că nu era numai cântec de frate și soră, dar cine știe ce, și... truchina este, omul nu-i...”.

Tatăl e arestat și își pierde urma, mai apoi mătușa, sora tatei, e arestată și trimisă în Siberia, vărul Mihai dispare și el, sora mai mică a lui Isai se prăpădește, iar Ile, rămas în viață, își trădează fratele. Evenimentele istorice se reflectă tragic în destinul neamului: bunicul se întoarce



din primul război ajutat de dorul de casă (dacă ar trebui să vină de la marginea pământului tot ar veni la baștină) ar veni să moară acasă, că prin străini n-ar putea să moară; feciorul supus represaliilor, apoi fiica deportată în pădurile înghețate, nepoții și strănepoții lui devin, în limbajul epocii, dușmani ai poporului. Fabula romanului s-ar rezuma la evenimentele care au cauzat arestarea sau maltratarea familiei lui Isai. O legătură causal-temporală, în sensul reconstituirii fabulei, este aproape imposibilă, irațională, stupidă din punctul de vedere al unui om normal. E chiar inutilă și absurdă o asemenea tentativă. Cum la fel de absurd e și sistemul regimului totalitar. Autorul încurcă intenționat liniile de subiect și din rațiuni extraliterare, pentru a înșela cenzura, care a fost mult mai vigilentă cu *Noaptea a treia*.

**4. Sistemul de personaje.** Așadar, raportate la epocă, personajele lui Beșleagă fac parte dintr-o lume bizară. Toți protagoniștii romanelor sale sunt niște învinși, inadaptați, dezrădăcinați. Un învins, cu un destin mutilat, este și protagonistul *Zborului frânt*.

Sistemul de personaje reflectă un ansamblu de relații foarte complexe, fundamental diferite de schemele romanelor lui Ion Constantin Ciobanu sau ale lui Ion Druță.

Mult mai târziu, în ancheta *De ce scriu? În ce cred?* (*Revistă de istorie și teorie literară*, 1987, nr. 3-4), prozatorul dă un răspuns edificator în sensul relevării substratului (auto)biografic al romanului de debut, în care apar mai multe episoade despre un bunic sau altul, despre tatăl furat, despre alte rubedenii. Referindu-se la debutul său literar, Beșleagă notează: „Începutul a fost un joc, o distracție, niște versuri ironic săltărețe vizând barba bunicului meu dinspre tată. Nu mi le amintesc decât ca pe un abur ușor, ce s-a topit în depărtarea anilor ca și umbra aceluși bunic al meu.

Mă întreb: de ce anume pe dânsul mi-a venit să-l prind în cuvintele dintâi? Spre a-mi afirma propriul eu? Sau vrând a mă include în șirul generațiilor, dintre care primul era el, bunelul? Ori fu un fel de protest al meu, inconștient încă, împotriva nedreptății istorice și umane, ce i-a fost făcută bunelului dinspre mamă, care în timpul colectivizării a fost, fără nicio vină, deportat împreună cu feciorul lui de ani și acolo, în pădurile Siberiei, s-a pierdut?...”

Cu toate acestea, romanul nu trebuie tratat în nici un caz ca o literaturizare a unor amintiri din copilărie. Cititorul va fixa în liniile secundare ale subiectului unele similitudini evidente între destinele unor personaje cu biografiile unor rubedenii pe linie maternă sau paternă. (Ce izbitoare asemănare atestăm astăzi, de exemplu, între tatăl lui Isai și tatăl autorului!).

Întrebat despre sistemul de personaje, autorul ține să precizeze: „În centrul romanului se află figura lui Isai (copilul și adultul), feciorul lui (copil), frate-său Ile, mama, surioara, tatăl (pierdut fără urmă când el era mic), bunelul, mătușa (sora tatei, locuitoare în satul de pe Celălalt Mal), vărul Mihai, dar și Suru, calul (lui ... Isai), caii mătușii (de dincolo aduși ... dincoace), râul Nistru – toți ei apar ca și cum o singură familie, mai exact un ... neam! Peste ei vine Războiul: căpitanul rus, ofițerul german, soldați ruși, soldați germani (Timoșa, Ochelărosul, Bărbosul etc.), vine, se prăbușește asupra lor ca un uragan și-i împrăștie în cele patru vânturi. Și atunci aceste personaje ce fac, ce întreprind?

Fiecare se comportă în felul său: cei din armatele adverse luptă între ei, iar oamenii locului se zbat să supraviețuiască, cum au făcut-o pe parcursul întregii (și vitregei) lor istorii”.

**Isai** (copilul și adultul), personajul central al romanului (aflat mereu într-un dialog dintre Eu – *Acesta* cu Eu – *Acela*), deși copil, se vede singurul chemat să se

jertfească pentru a-și salva familia, neamul (cel mic, dar, poate, și cel mare - națiunea) de iminenta distrugere și pierire: pornește, se aruncă în foc pentru a-l scoate de acolo pe frate-său Ile (după ce și-a pierdut tatăl și sora), de unde toate pățaniile și suferințele vieții sale, el rămânând un vinovat fără de vină. „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, frate-su, și de acuma nici din vreme, nici din soartă nu mai rămânea nimic, ci rămânea Ile, și Ile era vinovat de toate. Pentru dânsul a trebuit să treacă prin foc, să-și puie viața în primejdie și dacă nu s-a prăpădit atunci și a rămas viu, a rămas numai ca să rămână, doar ar face și el umbră pământului. Așa i se părea, așa se gândea Isai: pentru Ile s-a nenorocit – și atunci și mai pe urmă. Întâiași dată de acum se știe, iar a doua dată când cu caii lui văru-lor Mihai și chiar cu Mihai, apoi, zău, Isai n-a știut nici cu spatele. Ile a făcut și Ile a știut. (Mai târziu a aflat, parte de la mamă-sa, parte de la Ile, parte de la mătușa că Mihai, săracul... nu se știe ce s-a făcut cu dânsul: de acolo a fugit și ori că l-au prins pe drum și l-au dus înapoi ori, prins, iar a scăpat și a fugit și l-au împușcat ori l-au rupt căinii... cine știe ce s-o fi întâmplat cu dânsul?)”

La o beție Isai declară: „Eu am fost pe front! A strigat Isai. Pe două fronturi am fost – și la ruși și la nemți. Și am scăpat. Mă vezi? Am scăpat. Da amu ce-i de mine? Toți dau cu picioru-n mine... Nu trebuiesc nimăru...”

Morocânos, supărat și repezit a devenit mai târziu. Oamenii din sat îl știu de gospodar așezat și harnic, poate olecuță cam zărghit. Din cauza lui frate-său are probleme cu nevastă-sa, ruptura dintre frați are o istorie mai veche. Când îi vine vremea să-și facă și el casă, nu se prea înțelege cu Ile, căci „fiind acesta mai mic, n-a vrut să-i deie o bucată de loc unde să-și clădească și el casa lui, că Isai vroia să se așeze anume lângă casa bătrânească, în vale, mai aproape de apă”. Cam înfierbântat ridică mâna asupra fratelui, dar

acela se ferește și Isai lovește în mama lor. Un învins, el este și un nefericit care face un an la închisoare pentru fratele său, plătește scump polițele sentimentale și e cel mai marcat de teroarea istoriei. La izbucnirile sale furioase, soția își aduce aminte „cât de *cuminte* (sublinierea autorului, n.n.-Al.B., un cuvânt bivoc) a fost Isai pe când era băietan...”. Isai gândește: „ce tare s-a schimbat satul, și cât de mult s-a schimbat el, și de ce oare se schimbă așa de tare omul, că ajunge uneori să nu se mai recunoască...”. Metamorfozele protagonistului au explicații clare din punctul lui de vedere, dar nu și al comunității. Conflictul e unul de mentalitate, de sensibilitate. Isai devine o victimă a noilor realități, de unde și zborul frânt al lui, al neamului. Este protagonistul caracterizat de mai mulți *reflectori*: de soție, de fecioraș, de bunel, de mamă, de Ile, de căpitan și ofițerul german, de Timoșa, de Bărbosul, de Ochelărosul, de străinul venit în sat, de gura satului, dar cea mai revelatorie rămâne autocaracterizarea lui Isai prin intermediul autoscopiei, observațiilor asupra lumii sale interne. Ideea esențială de a fi în lume a lui Isai e că „... cine-a murit o dată în viață, nu se mai teme nici de moarte, nici de nimic”. Mai mult, lui Isai „i-i totuna: ori aceia să-l împuște ori aiștia...”. Protagonistul e copleșit și măcinat de noile realități, de dispariția tatălui și moartea bunicului.

**Ile**, fratele mai mic al lui Isai, caracterizat atât direct, cât și indirect, este omul comun, corect, cu mici slăbiciuni, ușor maleabil la noile vânturi ale istoriei, e un adaptat, dar nu și un profitor al sistemului. El se ceartă cu fratele său și nu vorbește multă vreme cu acesta. În timp ce mamă-sa îl iertase pe Isai, Ile se încapățânează și nu vrea să-l ierte nici în ruptul capului, chiar dacă Isai și-a pus pentru el viața în primejdie. Fire mioritică, Ile, în momentele extreme, e cel care a pârât, care trădează, care își vinde fratele, îl vinde pe Isai străinilor, el e fricos și mișel. Produs al noului sistem, *cuminte*, bine educat în spiritul colectivității grege,

beneficiază de statutul unui *om de încredere*, față de care, se pare, oficialitățile nu au bănuieli și pentru care sentimentul de neam e ușor denaturat. El e malefic doar în relațiile cu fratele său, un fel de adaptat dezrădăcinat, în consecință – un virtual deșărat.

**Bunicul** este un personaj tipic prozei rurale, o figură pitorească, un personaj înrudit cu bătrânii sadovenieni. El nu prea aude, nu prea vede și nu prea poate umbla, dar aude, vede, umblă. Nu șede locului niciodată. Nu poate lucra cu căciula în cap. „Înainte vreme, când era tânăr și avea pleată mare, nici nu-i trebuia cușmă, avea ce-l apăra, - pe atunci și barbă neagră, mare avea, că el, de fapt, încă de la bătăliile cele vechi, una cu iaponul, alta cu neamțul, tot cu barbă se purta. Iar mai încoace, când s-a înălbit și părul din creștet i s-a rărit, 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”.

A fost un stejar de om. Bunica murise nu peste mult timp după ce-l luase pe feciorul său. Din nouă numai patru copii au rămas, dar de niciunul nu știe nimic. Numai despre fiica măritată dincolo știe că era vie și sănătoasă. Bunicul nu poate muri prin străini. El rămâne cu hârtie de la polcovnicul cel bătrân în satul evacuat. Moare pe timpul secetei și foametei din '47. El nu prea vroia să mănânce. „Ce avea dădea la băieți, lui Isai, lui Ile, că le rămăsese ca și tată și trebuia să aibă grijă de ei”.

Înțelepciunea lui e în pilde, în povești. El reflectează asupra evenimentelor esențiale. Uneori le anticipează: „Și se făcea că s-a băgat un lup în țarc și a început să rupă oile una după alta (cum de nu l-a simțit nimeni, nici câinii? – își zicea bunelul, prin somn, desigur), și așa dormind s-a zbuclumit să-l alunge, s-a repezit la dânsul să-l spargă și când s-a văzut față-n față, și lupul strâns într-un colț clănțănind din dinți, și bunelul a dat să-l spargă cu furca,

a băgat de seamă că n-are furcă, îi cu mâinile goale, și așa cu mâinile goale s-a repezit, dar... s-a trezit. L-a trezit nu știu care dintre ciobani că prea strigase „huo!” prin somn bunelul și acela l-a trezit. Tot atunci, în noaptea aceea, a venit pe întuneric la dânsul la stână, mai dezbrăcată, cum o găsisse din somn, noră-sa, care-i dusă departe în sat străin, a venit plângând și i-a spus că l-au furat pe feciorul lui, adică pe bărbatul ei. Bunelul atâta a zis: „Iaca lupul...”. A lepădat oile și s-a dus în sat, din sat la târg unde știa că poate să deie de urma lui fecioru-său, și când a ajuns la un nacealnic, i-a zis să-i spună pentru ce l-au luat că era om cinstit și harnic, om de omenie, iar acela, nacealnicul, s-a uitat la dânsul chiorâș: „Moșule! Vrei să rămâi fără barbă?”. 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!”. L-au alungat. Bunelul a plecat și n-a înțeles pentru ce l-au furat atunci pe fecioru-său. Numai pe urmă s-a zvonit în sat că l-au luat fiindcă avea soră măritată dincolo (fica lui bunelul) și s-au întâlnit o dată, fratele și sora, și au stat de vorbă... Cum s-au întâlnit? A venit și unul și altul la mal și au grăit peste apă. S-au întrebat ce mai face unul, ce mai face celălalt, dar cineva i-a pârât că or fi vorbit cine știe ce secrete, încă peste graniță, și l-au furat și nu s-a mai întors, și a rămas să le fie bunel și tot el tată la băieții iștia”.

**Frăsâna**, mama și nora tânără cu trei copii, doi băieți și o fetiță, care aleargă să-i spună bunicului că i-au furat bărbatul, își pierde fiica în timpul urgiei, mama lui Isai și Ile, pe care nu-i poate împăca. Apare în roman văzută prin prisma lui Isai(copilul) și Isai (adultul).

**Băiețașul**, feciorul lui Isai, cu cracii pantalonilor zdrențuiți și cu picioarele julite și nespălate, cu chica netunsă, căzută pe urechi, căci așa sunt toți copiii din lume,

poate înota, a trecut o dată dincolo pe celălalt mal, dar nu pe unde e lat, ci mai sus, pe la cot, a împroșcat în cuibarele lăstunilor și are frică de păsările rele.

**Nistrul**, râul care desparte soră de frate, râul între două focuri, „unul pe un mal, altul pe celălalt, și focurile acestea se năpustesc, se reped în sus, luată la trântă nu pe viață, ci pe moarte”. Nistrul e întunecat la chip, e mâhnit tare, el tace și oftează, el urlă vrând cap de om, el vede și știe tot ce nu văzuse și nu știa nimeni din câte se întâmplaseră în ora de la revărsatul zorilor, când s-a aruncat Isai de pe malul acela înalt și drept și neted ca un perete în apă până când l-au împins valurile la mal, departe, mult mai la vale de sat. Este personajul fabulos cu destin pe potriva numelui.

**5. Po(i)etica de tranziție: de la doric la ionic.** Ionicul reprezintă vârsta modernă a romanului românesc. În linii mari, primele însemne ale romanului ionic (nu facem nicio descoperire) țin de schimbarea perspectivei narative, de multiplicarea punctelor de vedere, de subiectivism și fragmentarism, de drame personale, de autenticitate, interioritate și intimitate, de psihologism și autoscopie etc. Revelator în acest sens este chiar debutul în cheie dorică, având o strategie cu orchestrare narativă contrapunctică, a cărui structură deschide noi perspective de interpretare.

Strategia rebreniană a debutului este foarte răspândită în romanul basarabean de tip tradițional, clasic și e explorată în special de Ion Druță. Cu referire la structura inelară, Beșleagă subliniază: „Ce am învățat de la clasici, de la scriitorii mari în privința compoziției? Dacă stau și mă gândesc la cărțile mele, unele au o așa zisă compoziție circulară. Acțiunea începe aici, în locul acesta, se desfășoară și se termină tot aici. Vasăzică ciclul întâmplărilor se încheie. Lucrul acesta se întâmplă în *Zbor frânt*. Acțiunea începe pe malul Nistrului, acțiunea se desfășoară și se încheie tot aici, pe mal, când Isai pornește

cu băiatul în brațe spre casă. În *Durere* e tot așa... Când meditez asupra compoziției unei cărți am în câmpul meu de vedere câteva linii de subiect. Aceste câteva linii se împletesc așa cum împleteam noi biciuști în copilărie: în trei, în patru – mai complicat, și-n opt și-n doisprezece. Asta-i ca și cum gospodina țese în două ițe, foarte simplu, țaca-țaca! dar în patru ițe, pe urmă în șase e mult mai complicat! E desigur o metaforă”.

Despre contrapunct, autorul remarcă: „Nu sunt versat în problema asta, o știu doar în linii mari. După mine contrapunctul nu este altceva decât reluarea unor motive, a unor teme. Pe parcursul desfășurării acțiunii. Acuma îmi vine în minte un exemplu clasic de contrapunct: *Bolero*-ul lui Ravel. Aceeași melodie este reluată o dată, a doua oară, a treia, a șaptea oară, mai intens, tot mai intens, cu aceleași frânturi de melodie, cu aceleași părți componente ale ei, dar reluate parcă la infinit. Este ceva fermecător! Muzica însă nu e o descoperire târzie pentru mine, din contra foarte timpurie. Descoperirea mea propriu-zisă, care poate că nu e descoperire, ci un adevăr vechi de când lumea, dar pe care l-am descoperit eu, este că dacă în muzică într-o orchestră instrumentele pot suna, se pot produce simultan pentru a crea efectul simfonic, în arta cuvântului posibilitatea aceasta e limitată. Aici cuvintele se succed unul altuia, fie că sunt scrise, citite cu ochii sau pronunțate. O carte, dacă ar fi să fie tipărită nu sub formă de pagină, cu două dimensiuni, lățime și lungime, sau înălțime și lățime, ci sub formă de panglică, atunci s-ar întinde pe o linie lungă-lungă... Ar fi cărți de cinci kilometri, ar fi cărți de șapte kilometri, ar fi cărți de o sută de kilometri. Dar ar fi și cărți de trei șchioape. Povestirile lui Cehov, bunăoară. Descoperirea mea în ce constă? A obține acest efect simfonic, a crea iluzia stereo... adică a spațiului, se poate nu prin succesiunea cuvintelor, ci prin structura compozițională, prin reluarea pe parcurs a anumitor motive. Atunci se formează ceea ce în pictură se numește profunzime, perspectivă...”



Toate descoperirile scriitorilor din secolul trecut țin preponderent de *spațiul artistic și timpul artistic*. Este o observație fundamentală pentru perceperea romanului: „Când am spart tiparele, care mă încorsetau și mă împiedicau să-mi desfășor posibilitățile creatoare mici-mari, cum or fi ele, atunci am descoperit că limba în afară de valorile ei logice, de sens, are valențe muzicale extraordinar de puternice. Și dacă este ceva care poate fi numit vraja unei limbi, atunci aceasta este muzica ei. Plasticitatea limbii este hipnotizantă, căci îți stăruie în ochi și oricând poți evoca o imagine... Dar vraja adevărată ce-ți scapă atunci când închei lectura? Ceea ce zace în adânc, cred că nu sunt atât imaginile, tablourile grandioase, ci ceva mult mai subtil: muzicalitatea surprinsă, materializată în operă. Cred că ceea ce face literatura modernă, începând cu Proust, cu alți mari scriitori ai secolului nostru, bunăoară, cu Faulkner, e că ei folosesc nu numai valențele plastice ale limbii, dar valorifică muzicalitatea limbii, și prin asta extind enorm de mult potențele ei expresive, astfel ca limba să fie folosită cu maximum de efect...”

Începutul doric al romanului *Zbor frânt* e unul neobișnuit, el se deosebește de alte debuturi din romanele tradiționale, foarte clare și coerente, cu un narator omniscient și omniprezent, cu o viziune auctorială și continuitate linară, cu structură teleologică și inelară ca în *Povara bunătății noastre*, cu protagoniști tipici în situații tipice. E un început ce mizează pe jocul destinului, pe jocul de planuri temporale. Psihologia și valorile dominante ale personajelor sunt de ordin intim. Protagonistul are un suflet atât de mobil, încât mereu trebuie să fi atent la alternarea și abordarea evenimentelor, a realității reduse la niște ipoteze, la reluări insistente de motive, chiar și a conjuncției coordonatoare copulative și menită să accentueze și la acest nivel cauzalitatea evenimentelor: „Iar când se întâmplă, la mulți ani de la pățania aceea, să-l

întrebe careva: îi drept ce spun unii în sat, că ai trecut la nemți dincolo, în vara când a oprit frontul aici, la Nistru, de-a stat toată vara, și-i drept că ai ucis un om cu mâna ta și era cât pe ce să te duci și tu pe apă la vale, dar te-au scos valurile la mal și te-a găsit nu știu care pe nisip, de te-a dus acasă în spinare, și toată fuga numai din cauza că a vrut maică-ta să te chelfăneze... când îl întreba careva așa Isai zâmbea uneori, alteori se supăra și-i întorcea celuia spatele și se ducea în drumul lui. Iar dacă vedea că se ținea vreunul scai de dânsul, se da aproape de tot parc-ar fi vrut să-l muște de obraz, acela se ferea speriat, iar Isai îi spunea rar printre dinți:

– Măi! Am vrut să mă duc cu nemții, să nu ajung să te mai văd și pe tine...

Ori:

– Unde dracu' erai când a dat ciuma-n găini?

Așa răspundea și se zbârlea mai încoace, când se făcuse morocănos tare de nu mai auzai cu lunile o vorbă de la dânsul, iar când îi dădeai dimineața ori seara binețe se făcea a clătina din cap numai, de nu puteai pricepe – ori că îți răspunde, ori flutură să scape de gânduri. Zic, așa răspundea mai încoace, după ce își nălțase și el casa lui, ceva mai sus de casa bătrânească a mâne-sa și se însurase și-l dăruise Dumnezeu cu un băiețel și o fetiță (băiețelul mai mare, fetița mai mică). Și or fi fost toate bune, dacă n-ar fi început să se despartă de nevestă-sa și ba s-o trimită acasă la părinți, ba să se ducă el înapoi la mamă-sa, în casa cea bătrânească din vale, împărțind, se înțelege, și copii – când unul își lua fata, iar celălalt băiatul, când aista lua băiatul, iar celălalt – fata. Ca apoi se întâlneau copiii în drum ori la scăldat și uitând care și al cui îi; se duceau amândoi să întrebe de mama, iar mama îi trimitea la tata să-l întrebe și ei se duceau... până la urmă se adunau tuspătru la un loc și trăiau iar, până la o vreme, când porneau din nou cu despărțirile. Și mai totdeauna femeia își aducea aminte

cât de *cuminte* era Isai pe când era băietan, și zicea că nu degeaba a vrut să-l gătuie mâne-sa, și nu degeaba a fugit el peste front, că de astă parte totuna l-ar fi găbjit și că, poate, era mai bine dacă nu-l mânau valurile la mal. Vorbele astea i le spunea mai ales atunci când Isai venea acasă ori prea vesel ori prea târziu, pentru că se întâlnea ba cu unul, ba cu altul, și el, om lumeț, nu putea trece pe lângă oameni cum treci pe lângă parii gardului. Și dacă i le spunea, Isai nu se supăra, ba încă râdea, iar o dată a cătat luuung la femeie, apoi s-a ridicat de pe laiță, a venit până la dânsa, i-a pus mâinile pe umeri, și când femeia s-a izbit țipând spre ușă el a scrâșnit parcă ar fi sfărâmat în dinți mărunțel o farfurie și a zis:

– Fratele Ile rămăsese dincolo... pentru dânsul am trecut, proasto. Ai înțeles?”

Ceea ce trebuie reținut din acest fragment, în primul rând, este polisindetul, un mijloc eficient de expresie a insistenței, reiterarea contrapunctică a mai multor motive, a mai multor perspective temporale și naratoriale în abordarea pățaniei. Pățania, adică *evenimentul*, devine fapt de conștiință în elucidarea zborului frânt al protagonistului, iar pe scară mai largă – al neamului. Evenimentul este relatat de un narator extradiegetic, cu frecvente schimbări de perspective, dar care nu este unul omniscient. În cazul cu pățania aceea, nici protagonistul nu știe prea bine ce i s-a întâmplat, cum de a scăpat, cum l-au împins apele la mal. Chiar naratorul știe mai puțin decât personajul, fapt confirmat în acest fragment: „Dar, așa morocănos și supărat și repezit s-a făcut încoace, mai târziu, când a început a se sfădi cu nevastă-sa, de care sfezi cam greu era să spui cine din ei doi era mai vinovat. (Vezi că oamenii din sat îl știau de gospodar așezat și harnic – de, poate olecuță cam zărghit uneori, dar cu cine nu se întâmplă de acestea?). Așa că despre cele ce făcuse și pățise el demult și cât i se întâmplase, și cum se întâmplase, și

de ce era să se prăpădească (dacă, bineînțeles, așa a fost după cum vorbeau unii din sat, că adică să fi trecut dincolo, la nemți) – despre toate acestea nu vorbea și nu povestea nimănui mai încoace vreme. Iar mai înainte, adică la vreo doi-trei ani după întâmplarea aceea, ori poate chiar mai devreme, când lucra împreună cu frate-său Ile la arat (după ce s-a dus frontul și s-a făcut sănătos, că avusese de zăcut cam multșor, cum avea numai vreo șaisprezece ani, a făcut niște cursuri și a început să lucreze tractorist; iar după ce s-a făcut tractorist și ara pe partea asta de deal, dinspre răsărit, l-a luat și pe Ile ajutor pe lângă dânsul, și chiar s-a apucat să-l învețe să mâne tractorul), - zic, atunci când arau amândoi nopți la rând dealurile șezute câțiva ani părăginite, de zbârnâia tractorul lor de dimineața până-n seară, și din apus până-n zori iară, de ziceau oamenii: „Ce mai lucrează aiștia ai Frăsânei!”, în serile acelea, i-a povestit Isai lui Ile toată pătăria din vara de atunci. I-a povestit tot ori, poate, a mai tănuțit câte ceva; oricum, dar Ile știa mai multe decât alții, care auziseră câte ceva de la Isai, câte ceva de la naiba știe cine, de ziceau: „Bre, el chiar a vrut să se ducă cu nemții în țara lor? Da, a vrut! Și ei au vrut să-l ieie!” Iar mai pe urmă nici el nu vroia să povestească nimănui nimic. De ce? 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 atuncea lovit de un glonte la cap și la umăr, și din lovitura aceea la cap i s-ar fi tulburat mințile, de s-a apucat de băut și nu se poate opri și limpezi uneori cu săptămânile. Ori poate de 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, căci fiind acesta mai mic, n-a vrut să-i deie din grădina mamei sale, care după lege a lui era, adică să-i deie o bucată de lot unde să-și clădească și el casa lui, că Isai vroia să se așeze anume lângă casa bătrânească,

în vale, mai aproape de apă. Dar dacă s-a pus împotriva Ile, s-a dus în deal, și a însemnat loc de casă acolo, și nu s-ar fi sfădit ei, frații, dar când a început Isai a călca pe alături, Ile l-a zgâlțâit olecuță, adică a încercat să-l zgâlțâie și el fiind cam înfierbântat a ridicat mâna asupra fratelui și se pare că chiar a dat ori a vrut să deie, dar Ile s-a ferit și Isai a lovit în mamă-sa, adică mama lor, a amândurora. De aici toată ruptura dintre frați, de n-au grăit lungă vreme. Că măcar că maică-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 încăpățână și nu vroia să-l ierte în ruptul capului”.

Acest debut este o oglindă în care se reflectă, micșorat, întreg romanul. Ulterior, unele motive vor fi preluate și amplificate, reinterpretate și răsturnate, căci romanul se prezintă ca un permanent dialog de voci ale locutorilor.

În interioritatea lui Isai colcăie pulsații subconștiente. Isai este înzestrat cu darul/ viciul autoscopiei. Conflictul cu mediul social e interiorizat, Isai devine om problematic, ca orice protagonist de roman ionic, dar în locul intelectualului este preferat muncitorul (ca în *Zbor frânt*, *Noaptea a treia*, *Ignat și Ana*, *Durere*). Un tribut plătit modei regimului totalitar? Un răspuns evaziv la comanda socială?

Este dificil să explicăm calea atât de lungă până la intelectualul Alexandru Marian. Altele sunt clarificările în cazul cu preferința pentru spațiului rural, spre exemplu, în locul spațiului citadin. La mijloc, se pare, e proiectul unei epopei a neamului (epopei inițiaseră Ion Druță, Ion Constantin Ciobanu), despre care aflăm nu numai în unele interviuri, dar și în unele fragmente publicate ca bucăți autonome. Mai adăugăm că în contextul unei societăți dogmatice proiectul nu putea avea sorți de izbândă, chiar dacă ea, epopeea, se centra pe istoria unei familii de la țară, pentru că, așa cum sesiza critica de la

Moscova, în *Zbor frânt* era un ceva bolnăvicios. Dar și mai multă anormalitate decela critica în *Noaptea a treia*. Toți protagoniștii romanelor lui Beșleagă au ceva maladiv. Cum trebuie tratați și Isai, și Filimon? Niște dezadaptati? Dezrădăcinați? Niște înstrăinați, învinși, ratați?

Dacă e să o credem pe soție, dar motive avem destule să o facem, Isai a devenit fire sucită și morocănoasă mai târziu. Această fire nu e determinată de memoria genetică a protagonistului. Închiderea în sine a lui Isai, care și-a pus în primejdie viața, căutându-l pe Ile, fratele mai mic, nu e consecința mai multor suspiciuni, ci a unei trădări tocmai din partea fratelui. (Pe scară mai largă, un indiciu al societății, al neamului). De aici și substanța romanescă, dozată în nenumăratele ipoteze, presupuneri ale consătenilor în jurul pătăraniei, supoziții, bănuieli din partea oficialităților. E o contrapunere a individului unei societăți total ostile și agresive. E o înstrăinare a omului capabil să gândească, dar nu și să acționeze împotriva spiritului gregar.

Pățania lui Isai este abordată și relatată în maniera unei omnisciențe relativiste, adică relatarea e a unui narator cu o omnisciență redusă, limitată în raport cu omnisciența naratorului auctorial din romanul doric. În același timp, omnisciența naratorului e subminată și de multiplicarea *reflectorilor*, a personajelor antrenate în elucidarea pățaniei, care își expun părerile. Dar și aceste fragmente abundă în incertitudini de felul: *parcă, părea sau: poate, dacă așa a fost, auzise câte ceva, după cum vorbeau unii din sat, nu știu cum, nu se știe, se năzare* etc. care alimentează o oarecare teamă, mai multe dubii în privința *exteriorizării* sau *interiorizării* lumii.

Uneori naratorul știe mai puțin decât protagonistul. Protagonistul însuși nu știe totul despre salvarea sa. Tot ce știe află din spusele bunicului, dar cum a ajuns la mal, înotând cu o mână, numai Nistru știe, râul însă tace.

Diversificarea narațiunii, ca reflex al complexității lumii, se produce prin schimbarea unghiurilor de focalizare, prin atribuirea perspectivei mai multor personaje, dar privilegiată rămâne totuși perspectiva *naratorului îndoielnic*, care privește atât din apropiere, cât și din depărtare, din exterior și din interior, adoptând perspectivele personajelor antrenate în trama romanului.

*Zbor frânt* este un roman de tranziție de la forma dorică la cea ionică, un roman cu o *poetică hibridă* (Mihail Bahtin). Începutul, în cazul dat cadrul romanului (acesta reprezentând o narațiune în ramă), ca și forma închisă, sunt realizate în bună tradiție dorică. Elementele debutului și ale finalului sunt articulate în convenția construirii romanului clasic cu structură inelară, în timp ce romanul ionic, se știe, are o structură deschisă, care și constituie o primă *diferențiere* de suprafață, în raport cu romanul ionic. O altă deosebire stabilim în tehnica comentariului, procedeu supralicitat de romanul doric, ilustrat exemplar de Liviu Rebreanu. De altfel, prin rezumate ale evenimentelor, prin tehnica teleologică, prin forma închisă, inelară, pin modelul lumii răsturnate, *Zbor frânt* este un roman doric, iar prin nivelul aprecierii faptelor, prin multiplicarea punctelor de vedere, prin discontinuitate și eșafodajul subiectului care nu coincide cu fabula, prin selectarea și ordonarea materialului romanesc acesta are o natură ionică.

Rezumatul, de exemplu, este un element obligatoriu la Rebreanu, care, după o relatare a unui eveniment, poate încheia printr-o caracterizare de tipul celei atestate frecvent în romanul *Ion*: surcica nu sare departe de trunchi. E un procedeu, cum observă N. Manolescu, ce amintește mai ales de Creangă, care, după o abordare și relatare, intervine, de regulă, cu un rezumat. Același procedeu este modificat la Beșleagă ca în debutul dat: „După aceea Isai, care simțea că parte din vină o poartă el, s-a îngropat și mai adânc într-însul și s-a închis mai pentru toți. Poate chiar pentru toți

– și pentru dânsul”.

Adeseori un fragment (*apa învolburată* sau *zborul lăstunilor*) este, în raport cu întregul, o permanentă punere în abis – strategia predilectă de construire a romanului. Unul și același eveniment este reluat și abordat din diverse perspective, cu reveniri și amplificări, afirmări și negări, anticipând, într-un fel, construcția întregului roman la diferite niveluri esențializate și centrate pe relații antitetice dintre *cei doi frați*, *două maluri*, *două lumi*, *două timpuri*, chiar *două nopți* etc. Acestea, la rândul lor, se includ într-o rețea de interrelații foarte complexe. Complexitatea acestor relații e accentuată de alternarea tehnicilor narrative foarte variate. Timpul, dilatat sau comprimat, ia în roman formele prezentului și trecutului, definind fie un timp obiectiv, fie unul subiectiv, dar și un timp al acțiunii și un altul al narării etc. Sunt modalități ce într-o operă deschisă accentuează și sugerează inepuizabile forme și ipostaze ale modului existențial, mai exact, ale *zborului frânt*. De aici și deschiderea romanului către neașteptate interpretări, uneori insolite și inedite chiar și pentru autor. Această deschidere către noi realități existențiale e stimulată de particularitățile mecanismului de simbolizare și de varietatea structurilor dialogale.

Simbolul artistic e capabil să înglobeze, să sugereze noi și noi semnificații, mai ales atunci când romanul e impregnat de miteme, semne sau topoi care sporesc forța lui de simbolizare. Acestea au funcția de anticipare a acțiunii, ca în romanul doric. Semnificativ în acest sens este țipătul amenințător al lăstunilor. Bunicul trăiește într-o lume a semnelor: visul cu lupul sfârșește cu furatul (în limbajul tranzitiv – supus represaliilor) feciorului; țipătul lăstunilor care așa mai țipau dimineața și care parcă se învârteau pe deasupra casei, semn că nu-i a bine, că îl pândește o primejdie; povestea celor doi frați, care s-au dus amândoi să se scalde și s-au prăpădit amândoi, e o prolepsă



cu o forță de anticipare și generalizare structurantă, dar și o nouă (a câta la rând?) punere în abis. Iată povestea bunicului în varianta lui Isai: „Erau frații născuți și crescuți pe malul apei, ca și dâșii, și știau să înoate ca peștii, dar vezi că s-au înecat. Și nu de alta dar s-au zbânțuit și s-au hârjonit, iar unul dintre-înșii a vrut să-l sperie pe celălalt și cum s-a dus ceva mai la adânc a început să țipe: „Mă înecl! Mă înecl! Săriți, omeni buni!”. Celălalt care era pe mal a zis: „Ia nu te fă nebun și ieși”. Dar cel din apă se vede că de bună seamă se îneca – l-o fi apucat vreun cârcel, - și atunci fratele istălalt se zvârle în apă și dă să-l apuce, acela de spaimă s-a încheștat de mâinile istuilalt și aista nu putea să înoate și s-au dus amândoi la fund și s-au înecat. La urmă bunelul a zis: „Ia să nu pățiți și voi așa. Că acela s-a dus după cal, tu după dânsul, și să nu se întâmple să vă duceți toți la fund...”.

Povestea este reluată într-un vis cu potop (un alt mitem cu largi rezonanțe în literatura universală) în care Isai vede că „parcă vine o apă mare, largă și luminoasă, și apa aceea se revarsă pe toată valea și-i soare frumos pe cer și valea toată parcă-i înflorită, albă de floare – parcă-i floare, parcă-i apă. Și nici nu bagă de seamă cum se face că se aruncă în apa aceea, adică nu se aruncă, ci de mult merge așa printre-înșea (parcă-i apă, parcă-s flori albe) și nu merge ci înoată (înoată prin apă că dacă ar fi flori, cum ar înota?), și când colo, îl vede mai departe, la adânc, pe Ile. Ile merge și el, ba nu, înoată și vrea să-l întrebe cum de înoată, dacă-s flori și nu-i apă, când deodată Ile strigă: „Mă înecl! Săriți, oameni buni, săriți!”. Lui Isai îi vine a râde de Ile (cum poți să te îneci în flori?), dar pe dată își aduce aminte că i-a spus bunelul că omul și în flori se poate îneca. Și o dată strigă: „Ține-te, Ile, că vin să te scot!”. ... Isai dă din mâini, le taie și iaca vede cum se duce Ile la fund, o dată izbucnește deasupra, a doua oară se arată și-și zice că o să mai izbucnească o dată, că omul când se îneacă izbucnește până-n trei ori deasupra apei... Începe Isai să horcăiască, să

strige să-i deie drumul, că s-or duce amândoi la fund... Și se trezește”.

Această punere în abis se efectuează în oglinzi paralele având și funcție arhitectonică. Romanul este structurat în nuvele, care ar putea fi intitulate *Bunicul*, *Nistrul* ș.a.m.d.

Bunicul și Nistrul sunt niște *reflectorii* ai evenimentelor. Nu întâmplător relațiile dintre Isai și Ile pot fi lecturate și ca o nouă variantă de raporturi dintre un Abel și un Cain, tensiunile amplificându-se și menținându-se la diferite niveluri ale structurii, ale straturilor romanului, de suprafață și de adâncime.

Pășania afectează relațiile protagonistului cu comunitatea. Stările de tensiune se reflectă în succesiunea scenelor, în alternarea și melanjul de tehnici narative. Odată cu acestea, complexitatea relațiilor umane se reflectă nu numai între narațiunea obiectivă și narațiunea subiectivă, între elementul liric și cel epic (adeseori dialogizate), între fabulă și subiect, dar și între diverse perspective, nenumărate voci și prisme, prin care pășania se filtrează discontinuu, variat și contradictoriu.

Anume tehnica punerii în abis, dar și tehnica puzzle, ordonate în structura contrapunctică bine orchestrată, scot în relief ontologia complexă a unei drame cu valoare de simbol, a unui destin de înstrăinați, de coborâre într-un infern al existenței în contratimp, trăind intens în subteranele unui timp istoric. Valoarea simbolică a zborului frânt este amplificată și de topos-ul lumii ca labirint, dar și al lumii răsturnate: „Dar când îl apuca mânia, din toate cele ce-ar fi putut să vadă, rămânea numai vârtejul și vâjăitul fugii, șuieratul gloanțelor – lumea toată răsturnată, încâlcită, fărâmată, haotică, și el fuge prin lumea aceea, moartea fuge după dânsul, când alături, când înainte – atâta vedea, atâta simțea”. Este ceva profund muzical în fraza lui Beșleagă, și nu numai la nivelul stratului sonor.

Reveniri, reiterări laitmotive, suprapuneri tematice, articulări antitetice dau expresie stărilor tensionate ale protagonistului, durerea deformează și esențializează realitatea în simbolul nopților, mai ales al celei de a doua nopți (deja după război, în țara cea mai fericită), chiar dacă în mintea nefericitului Isai „s-au făcut una nopțile acelea două”. Stilul acesta indirect liber, contorsionat revela pentru ochiul atent un adevăr dramatic și zguduitor prin forța de generalizare și extraordinar de ambițios în proiectul cu al doilea roman, *Noaptea a treia*.

Cheia alegorică a epopeii o aflăm în secvențe, rememorări oarecum involuntare, spuse sau admise la furie, căci Isai ar fi fost „lovit de un glonte la cap și la umăr, și din lovitura aceea la cap i s-ar fi tulburat mințile” și de la un nebun, în literatura tuturor timpurilor tulburi, aflăm adevăruri pe care nu le spune omul normal (e o stratagemă eficientă și pentru cenzură). Isai, reiterăm, vinovatul fără de vină, coboară în apa unui trecut, în gheena retrăirilor dramatice: „Dar furia și tremurul care-l cuprindeau când își aducea aminte, nu veneau de atunci, din noaptea aceea, veneau de mai încoace, de mai târziu, dar pentru că veneau tot dintr-o noapte, că ceea ce se întâmplase tot într-o noapte, s-au amestecat amândouă în mintea lui și de acum de mulți ani câți au trecut s-au făcut una nopțile acelea două, și nu-și poate aduce aminte de una ca să nu-și amintească și de cealaltă. În noaptea aceea într-a doua (a fost o noapte la fel de întunecoasă, neagră, nepătrunsă ca și întâia), în noaptea aceea a doua (de acum după ce murise bunelul, nu mult după aceea, în noaptea aceea a doua) au venit în toiul nopții doi, unul de sat și unul străin, l-au ridicat din pat, l-au dus la selsovet și l-au închis (pe atunci era în dragoste cu femeia asta a lui – încă nu se însurase – se gătea să se însoare – în noaptea aceea umblase prin sat pe la prispe, unde se adunau fete – i se pare că chiar s-a întâlnit cu unul, cu acel de sat care a venit pe urmă, târziu,

de l-a ridicat din pat). În cele câteva ceasuri cât a stat închis (înainte de a-l duce să-l întrebe și să-l cerceteze), s-a tot frământat și s-a gândit: „De ce m-au închis? De ce m-au luat?”

Subiectul propriu-zis al memoriei involuntare are prin natura sa o structură deschisă, ea putând fi oricând reluată și continuată, dar apelarea la structura inelară, mult mai complexă, mai bine articulată și orchestrată, are rațiuni arhitectonice bine stabilite. Structura inelară e o ramă care încadrează flashback-ul, materia definitorie a romanului. Raportul dintre cauza și efectul purificării, izbăvirea protagonistului de demonul neliniștii, clarificarea unor atitudini cu comunitatea și alte linii ale intrigii converg într-un simbol al arderii vestimentației, un loc comun obligatoriu în mai toate finalele romanelor dorice ca o expresie a optimismului de cazarmă.

Să examinăm mai îndeaproape elementele care apar atât în debutul, cât și în finalul romanului. Printre acestea se aruncă în ochi malul, apa Nistrului, pietrișul, soarele care atârnă nemișcat sus, lăstunii, băiețelul care aleargă pe mal și hainele lui Isai, care erau „numai unsoare, numai motorină, de luceau și te mirai cum de nu iau foc ca și călții de la soare” ș.a.m.d. Tatăl și fiul, ajunși la „mal, s-au suit pe năsipitura făcută să nu înece grădinile” și aici o nevinovată analepsă în paranteză „(prin '47 încă, pe când erau apele de primăvară strașnic mari, iar după aceea n-a plouat toată vara de fel), de acolo amândoi ținându-se de mână, alergară repede până la apă, erau amândoi desculți și pietrișul de sub picioare fierbinte, frigea, aici se dezbrăcară iute și intrară în apă... Tatăl deodată s-a oprit. Auzi ceva, dincolo, se întoarse peste apă cu palma pusă streșină la ochi, se uită lung într-acolo peste apa care curgea parcă neclintită – abia de se vedea cum se mișcă”.

Narațiunea ca expunere (telling-ul) e înlocuită prin narațiunea ca reprezentare (prin showing), stilul indirect

liber – prin stilul direct:

„– Vezi malul acela drept ca un perete? Îi galben parcă-i dat cu lut...

– Văd, tată hăi.

– Și ce mai vezi acolo în mal?

– Niște tufari, niște copaci...

– Asta pe mal sus, pe mal. Da-n mal ce vezi?

– Niște brâie negre, tată...

– Da mai sus de brâie?

– Niște borți... multe borți...

– Acestea-s cuibare. Cuibare de păsări.”

Malul, dintr-un element topografic, merit să localizeze acțiunea romanului, se metamorfozează în gradație ascendentă într-un simbol cu diverse conotații. La început acesta este privit într-o poetică a văzului (în mal își fac cuiburi lăstunii), exprimat în limbaj tranzitiv, ulterior malul e interpretat într-un limbaj reflexiv, într-o poetică a viziunii, cu alte cuvinte, din diferite unghiuri, iar tehnica pașilor mici este utilizată în scopul unei anticipări a subiectului complex. Odată cu aceasta e operant și un alt procedeu la fel de productiv, prin care nu numai se anticipează, dar și se sugerează efectiv tensiunea timpului obiectiv și a timpului subiectiv interiorizat în memoria lui Isai. Gradația din prim-planul cadrului servește la relevarea unei alte puneri în abis a două lumi într-un mod natural: „Vezi, când s-a ridicat apa, mai era să ajungă la cuibarele lor. Dar n-a ajuns”, primejdia nu-i paște pe lăstuni: „A ajuns numai pân’ unde-s brâiele negre. Vezi? Pân’ acolo a ajuns. Și cât ar crește apa de tare, n-are să ajungă la dânsule... Nime nu poate ajunge la dânsule. Iar dacă se bagă cineva, să vezi cum mi ți-l pun pe fugă! Se adună toate nouri și încep să zboare pe deasupra lui și dau la dânsul din toate părțile...”

Malul, într-un timp concentrat sau dilatat, în funcție de context, are semnificații benefice sau malefice. Scena, luată aproape la întâmplare, reflectă ca în oglindă destinul

altei colectivități – a satului, a neamului.

În retrospectiva întinsă pe întreg romanul aceste frecvente puneri în abis eficientizează legătura tehnicilor narrative cu proiecțiile lumilor personajelor. Procedeele alternează cu reflectarea în paralel a încurcăturii cu cei doi frați, a relației tatălui cu fiul, a istoriei acestor două lumi, a două maluri etc., acutizând conflictul romanului (un adevărat policonflikt), care, în viziunea protagonistului, e amplificat și tensionat și prin obsesia celor două nopți.

Toate acestea sporesc, în ultimă instanță, conflictul dintre planurile temporale prin alternări, intercalări, analepse și prolepse, raportând timpul povestirii cu cel al diegezei. Convențiile romanului tradițional, clasic se amalgamează cu cele ale romanului modernist într-un mod foarte disproporționat.

Confuzia în planul utilizării tehnicilor narrative rezultă mai întâi din echivocul codurilor de comportament ale celor două lumi, în raportul dintre mătușa și tatăl protagonistului, dintre Isai și Ile, dintre Isai și colectivitate, dintre bunic și *nacealnik*, dintre Isai și fecior etc. Procesul de hibridare a romanului în cazul dat e un rezultat al întârzierii genului în evoluția sa în spațiul basarabean, dominația masivă a modei literare din alt secol. Chiar dacă Beșleagă contestă impactul lui Rebreanu, procedeele romanului rebrenian abundă în *Zbor frânt*. Cel puțin acestea au devenit un apanaj al romanelor basarabene din a doua jumătate a sec. al XX-lea.

*Malul*, ca și spânzurătoarea din *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu, este așadar privit din diferite perspective, de diferite personaje cu ochiul liber, cu binoclul, având în lumea personajelor diferite proiecții ființiale și mai multe relații dialogale.

Malul pentru băiat ar fi (în viziunea tatălui) un spațiu unde copleșii „trec dincolo în livezi și fură pere văratice, de cele ce se coc devreme”.

Același mal, la un moment, într-o schimbare de perspectivă, se prezintă astfel: „acum malul era negru-întunecat. Malul deodată crescuse așa de tare și se făcuse așa de înalt și drept, că ajungea până-n jumătatea cerului, iar după muchia lui, a malului, se zbătea soarele, se zbătea să salte de acolo, dar nu putea, și peste toată valea, peste toată apa, de sus de la cot până aici unde se întâlnește apa cu cerul, se întunecă și se făcuse rece, și apa nu mai curgea, ci încremeni toată, și semăna cu o oglindă cenușie, zgrunțuroasă, ștersă, și oglinda asta odată se clătină și se clătină fundul nisipos pe care ședeau picioarele și Isai închise ochii, ca să nu-l apuce amețea!”

Viziunea subiectivă (se întunecă, se făcuse rece, apa nu curgea, încremeni toată, semăna cu o oglindă cenușie, zgrunțuroasă, ștersă) sporește realmente expresivitatea narațiunii ca reprezentare, accentuată și de amplificarea acestei subiectivități: „Dar pământul porni să se zguduie, să se hurduce, să se izbi dintr-o parte în alta, apa începu să clocotească, Isai făcuse un pas înainte, apoi doi, apoi trei – până și se sui deasupra genunchilor, apoi ridică mâinile în sus, își împreună palmele și se repezi cu capul înainte, cu mâinile întinse, și nu mai apucă să-i treacă prin minte un gând...”

Acestei scene dinamice i se contrapune una statică: „Iar soarele atârna nemișcat sus, deasupra malului, malul era tot galben cu niște punctulețe înfipte într-însul mai sus de brâiele negre. Și prin fața lui se vedeau învărtindu-se răzleț câte două – trei uneori și mai multe, niște păsărele iuți, neastâmpărate, gălăgioase.

Ta-tă-hă-ăi! Ta-tă-hă-ăi! Ta-tă-hă-ăi!

Copilul stătea cu ochii pe apă, se uita demult, dar nicăieri nu se vedea nimic, apa era netedă și el sta și se uita”.

Cufundarea protagonistului în apele Nistrului, în sensul indirect, în apele memoriei involuntare, contrastează cu timpul subiectiv, al evenimentelor dramatice legate de cele două nopți.

În câteva secunde sau minute, cât durează scufundarea în apele memoriei, iar în roman pe un spațiu întins, dar segmentat în narațiuni la persoana a treia, la persoana întâi sau, mult mai rar, la persoana a doua, se perindă în fața noastră sau se deschid în lumina bliț-ului diferite scene sau scenete, într-o dezordine a memoriei afective.

Tehnica flash-back-ului potențează uneori episoade condensate în detalii sugestive, alteleori evenimente cruciale în destinul neamului (iubire și trădare, Nistrul între două focuri, alte rele și primejdii după război: colhozuri și represalii, dezrădăcinări și înstrăinări). Romanul, în cea mai bună tradiție dorică, se încheie cu reluarea scenei din debut, dar cu alte semnificații. Nu întâmplător hainele care „erau numai unsoare, numai motorină, de luceau și te mirai cum de nu iau foc, ca și călții la soare” în final, conform convenției dorice, cum și era de așteptat sau cum se anticipează conform principiului teleologic, trebuiau să ardă și au ars. După consumarea infernului intern, ieșit la lumină, la oglinda apei, la mal, adică după purificarea sufletească, tatăl e gol: „Și măcar că nu se uită, îl vede, vede că-i gol, vine nu știu cum supărat, cu capul plecat, vine, dar tare încet vine...”.

Orice mișcare, orice detaliu e sugestiv, parcă nimic nu se petrece întâmplător, orice detaliu se umple de semnificații: „Pietrișul trosnește sub picioarele lui și când se apropie – tata – se uită unde i-s hainele, întreabă unde i-s hainele, dar nu-l întreabă cu glas, îl întreabă așa, pe tăcute, și băiatul iar nu se uită, nu-i răspunde. Nu că nu vrea să-i răspundă – nu poate, și atunci tata vede o grămadă neagră, hainele lui, se apleacă să le ieie, dar când pune mâna, dă că-i o grămadă de scrum, căci hainele lui au luat foc de la soare”.

Există aici o teroare a semnificației, la fel ca în romanul rebrenian. Cadrul de natură rămâne același, dar



încărcătura simbolisticii lui e alta: „Băiețașul a alergat mult încolo și încoace de-a lungul malului, pe pietrișul ascuțit și tăios, a alergat tot strigând, și-a julit picioarele, tălpile însângerate îl usturau și-l frigeau, apoi au venit asupra lui păsările negre țipând din zbor, el fugea și striga peste apă, dar tată-său nu-i răspundea, nu se vedea – cum se aruncase în apă și se cufundase nu mai apăruse deasupra...”

De aceste păsări este legată și salvarea lui Isai de către bunic, lăstunii „se tot lasă-n jos, apoi se ridică-n sus și tot țipă parcă a spaimă, parcă a jale... Lăstunii! S-au întors lăstunii pe la casele lor. Dar de ce nu se duc la borțile lor din mal? De acuma a trecut focul? pot să se întoarcă și ei la cuiburi. Bunelul se ridică de pe lespede, se ridică în picioare. Ce-au găsit acolo, de ce țipă așa? Un fior rece îl trecu prin inimă. Bunelul se apleacă, își ia toiagul de jos și pornește încetșor la vale. Lăstunii îl văd, fac spre dânsul, zboară până deasupra lui, apoi se duc iară spre locul unde se roteau mai înainte, se duc țipând și iar se întorc țipând spre dânsul. Bunelul merge, merge, vede câțiva tufari crescuți cine știe cum acolo pe mal, pe nisip, doi tufari de porumbei spinoși, ajunge la tufari, calcă între dâșii și deodată pașii lui pe nisip se opresc, se face tăcere, iar lăstunii se ridică sus, sus în aer, se mai rotesc cât se mai rotesc și se lasă pe o aripă, peste apă, și se tot duc, se depărtează, se duc din drumul lor dacă or fi având și ei un drum...”

Și aici legătura e cauzal-temporală ca în scriitura dorică. Omisiunea vine să schimbe planul narațiunii și tocmai aceste reluări cu discontinuități țin deja de un alt registru, dar realizate tot în convenție dorică: „Îi spunea bunelul lui Isai: „te-am găsit pe mal, după tufarii ceia de porumbei, ședeai cu fața-n jos, cu mâinile întinse, cu picioarele în apă, până la brâu în apă, numai jumătate afară. Când te-am văzut m-am gândit că e vreun soldat, te-am întors cu fața în sus și atunci te-am cunoscut. Te-am luat în brațe și m-am pornit cu tine de-a lungul malului, pe

marginea apei, spre sat. Iar lăstunii când au văzut că te-am luat și te duc, au pornit a se roti deasupra mea, se ridicau în văzduh și cădeau iar, și țipau, țipau într-una, parcă mi te cereau înapoi să te dau lor. Numai Nistru mergea pe lângă mine, mergea și tăcea”. Tăcea Nistru, mergea și tăcea numai pentru că el văzuse și știa tot ce nu văzuse și nu știa nimeni din câte se întâmplaseră în ora de la revărsatul zorilor când s-a aruncat Isai de sus, de pe malul acela înalt și drept și neted ca un perete, s-a aruncat în apă, s-a dus în adânc, apoi a izbucnit la suprafață departe de maluri, de un mal și de celălalt, și când a izbucnit să ieie o gură de aer că se înădușea după o fugă ca aceea a văzut o lumină mare deasupra, o lumină care l-a orbit, lumina ceea s-a spart țândări deasupra capului lui și i s-a făcut întuneric-beznă-n ochi. Abia târziu, când l-au împins valurile la mal, departe, mult mai la vale de sat, apa l-a spălat și l-a răcorit, dar tot nu-și putea veni în fire, parcă simțea că este, că trăiește, parcă nu simțea nimic și numai îi fășia în urechi și-i era răcoare la picioare – atuncea a simțit că mâna dreaptă nu e a lui, nu o poate mișca și a auzit un vuiet în cap și o durere cumplită la tâmpla dreaptă, dar n-a putut pricepe și după aceea cum și dincotro, din care parte au venit gloanțele ori schijele ori ce-o fi fost, nu-și putea aduce aminte. Nici el nu știa ce foc fusese acela care izbucni deasupra lui și apoi se stinse, și el căzu în întuneric”.

Alternarea narațiunii la persoana întâi cu narațiunea la persoana a treia sparge oarecum oglinda cea limpede și netedă, care cuprinde panorama lumii dorice, reflectând lumea din diferite perspective, mozaical. Și în aceste schimbări de perspective e o metamorfoză remarcabilă în dialogizarea fondului ontic al romanului.

Naratorul în romanul clasic, tradițional, doric stă pe loc privind lumea din unul și același unghi. În romanul lui Beșleagă, ca și la Hortensia Papadat-Bengescu, dimpotrivă: lumea, viața – observația e a lui Liviu Rebreanu - parcă

stau pe loc, iar naratorul își „schimbă neîncetat unghiul de observație, năzuind parcă să prindă viața în mers, în desfășurarea ei simultană”. Invenția aceasta ține de etapa de început a afirmării romanului ionic.

Cuprinderea *simultană* a vieții este poate cea mai proaspătă formă de inovare a romanului la noi. În toate eșantioanele ilustrate până acum schimbările de perspectivă se efectuează sub controlul naratorului omniscient. Aproape nimic nu-i scapă naratorului privilegiat.

Între alte elemente dorice ale romanului se relevă tipicitatea unor personaje pitorești, e adevărat secundare. Bunicul, așa cum observă Vasile Coroban, se diferențiază favorabil în galeria altor bunei din romanele timpului: „Un bunel cuminte, blând, și nu rezolvă probleme pe scară mondială, încurcând lucrurile, ca alți bunei din romanele noastre”. Remarcabile în acest sens apar chipurile: mamei, soției lui Isai, lui Ile, lui Timoșa, al căpitanului, colonelului, *nacealnikului*, al lui Bărbosu etc.

În același timp, Isai e un adevărat personaj de roman ionic, e un introvertit, el prezentând o excepție, o abatere de la regulă, pentru care au slăbiciuni romancierii ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban ș.a. Chiar dacă are un caracter puternic individualizat, ieșit din comun prin felul de a fi, Isai e marcat de banalitățile unei existențe zdruncinate. El își ia o vină imaginară a lui Ile și stă la răcoare în locul fratelui său. Isai are o conștiință evoluată a dragostei de neam, de dreptate, din care cauză este tratat de comunitate ca un ciudat, cu un trecut nenorocit și mereu ultragiât de un prezent vitreg. Anume aceste personaje fac tot farmecul autenticității, o valoare esențială pentru sondările psihologice în romanul ionic, preocupat de *cazuri*, în raport cu romanul doric, interesat de personaje tipice în situații tipice.

Critica n-a conștientizat noutatea intimă, autentică a romanului, pentru că s-a apropiat de acesta cu instrumente

inadecvate, străine naturii unei literaturi a *cazurilor*. Nici n-avea cum să se apropie, pentru că a fost bine educată în convențiile dorice, în definirea și decelarea a ceea ce este tipic, pozitiv la un personaj.

Adâncul ființial al protagonistului este relevat nu numai prin faptele, din punctul lui de vedere, inocente (pentru unii, nesăbuite, pentru alții, bănuitoare), ci și prin intensitatea retrăirilor dureroase și dramatice pentru vârsta lui atât de fragedă.

Presat nu numai de trecutul anilor de foc, dar și de prezentul stânjenitor, Isai nu are altă scăpare decât să se închidă în sine, zborul frânt al protagonistului din lumea din afara lui își află expresii insolite în spațiile sinelui. Este un periplu într-un spațiu mișcător, ale cărui metamorfoze amintesc de puterea de expresivitate a cronotopului din basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. În roman alternarea de spații e evidențiată prin rupturi cronologice, prin inversarea ordinii temporale, prin elipse sau multiplicarea de fapte.

Mai mult, tautologic spus, întoarcerile înapoi se ordonează cronologic, producându-se o suprapunere de suite temporale. Timpul cronologic nu coincide cu timpul subiectiv. Cu alte cuvinte, timpul cronologic e fărâmițat, comprimat sau dilatat. Înlănțuirea momentelor și episoadelor se produce într-o succesiune hazardată, conform unui flux al conștiinței. E o convenție formală, un artificiu de construcție ce își află explicație în conștiința de sine a protagonistului ca ființă temporală. Durata exterioară, cronologică (atât cât ține trecerea sub apă de la un mal la celălalt mal) condensează o durată psihologică, existențială enormă.

E un artificiu al retoricii romanului modernist. Ionic romanului, subliniem, stă tocmai în interioritatea și dimensiunea metafizică a timpului, a prezenței lui în experiența umană, având în atenție legătura dintre eu și realitatea pe care aceasta o determină.

Experiența timpului trăit e sensibilizată într-o manieră intensă și revelatoare. Metafizica protagonistului e relevată tocmai de tehnica romanescă oarecum neobișnuită în *decuparea* și *montajul* romanului, în răsturnări de cronologie, accelerări sau încetiniri de ritm, anticipări sau întoarceri în trecut. Romanul este de structură ionică tocmai prin explorările timpului artistic.

Solilocviul dialogizat al protagonistului pune în prim-plan esența relațiilor interumane într-un mod atipic și iremediabil denaturat. Oricât ar încerca naratorul să ne asigure că e obiectiv, perspectiva lui Isai-copilul e una care deformează, cum e și firesc, realitățile. Nu întâmplător scriitorului i s-a imputat lipsa unor corectări de viziune și atitudine efectuate de Isai-maturul. Dar și la o eventuală intervenție a unui narator avantajat de distanța temporală, de posibilitatea aprofundării autenticității prin aplicarea tehnicii *dublei perspective*, cum o face Mircea Eliade în *Maytrei*, romanul nu ar fi încetat să fie mai puțin subiectiv.

Discontinuitatea romanului e asigurată și intensificată nu numai prin răsturnările cronologice, dar și prin explorarea amintirilor, ordonate de capriciul trăirii, prin coborârea în timp către esența ființei. În atmosfera romanului chiar și la mulți ani de la pățania aceea domină o frică inexplicabilă, incapacitatea trăirii plenare se transformă în angoasă. *Zborul frânt* e o expresie simbolică a realității trăite, a eșecurilor, a posibilităților ratate. Isai e un fel de Icar care a încercat să se înalțe peste prejudecățile comunității.

*Zbor frânt* față în față cu dogma are de înfruntat nu numai rezistența materialului nou, neexplorat în spațiul basarabean, dar și o seamă de prejudecăți ale timpului de ordin social și artistic, care s-au răsfrânt și asupra poeziei romanului, poetică oarecum indecisă, cum confuză e și metafizica, ontologia lui, dar foarte simptomatică pentru o societate în derivă, transfigurată mai expresiv și mai profund în cel de-al doilea roman, *Noaptea a treia*.

## Mozaic didactic

### Domeniul 1: *Textul literar și nonliterar*

**Standardul 1. Utilizează strategii de lectură adecvate pentru o varietate de texte literare și nonliterare.**

#### **Indicatorii:**

Cunoaște trăsăturile distinctive ale genurilor și speciilor literare.

- *Demonstrează, în trei teze, că „Zbor frânt” este un roman ionic.*
- *Ilustrează afirmația dată cu 2-3 citate din textul romanului.*

Realizează lectura cognitivă, analitică, expresivă a textului.

- *Citește expresiv un fragment din roman, la alegere.*
- *Aplică strategiile de lectură a textului, în raport cu circumstanțele de lectură.*
  - *Citește primul alineat al textului și identifică în el cuvintele-cheie ale narațiunii. Comentează, în raport cu fiecare lexem selectat.*
- *Recurge la diferite forme grafice, pentru prezentarea sintezelor în baza textelor citite independent.*
  - *Reprezintă printr-un clustering liniile de subiect ale romanului.*
- *Efectuează transferul strategiilor asimilate asupra textelor pe care le citește independent.*
- *Citește independent textul romanului „Acasă” și aplică pentru analiza lui strategiile asimilate.*
- *Construiește cronotopul romanului.*

Interpretează axiologia textelor literare.

- *Explică, cu 3-5 argumente, de ce romanul a fost respins / receptat inadecvat de critica literară a timpului.*

## **Standardul 2. Rezumă textele literare și nonliterare.**

### **Indicatorii:**

- 1.1. Expune rezumativ textele studiate.
  - *Rezumă fabula romanului în 120-150 de cuvinte.*
  - *Rezumă subiectul romanului în 250-300 de cuvinte.*
- 1.2. Rezumă orice text literar și nonliterar.
  - *Rezumă, în 3-5 teze, esența interpretării pe care critica literară i-a dat-o la apariția romanului, comparând-o cu interpretarea actuală.*
- 1.3. Sintetizează în diferite forme grafice informația dintr-un text citit independent.
  - *Organizează, într-o formă grafică (arbore, constelație, ciorchine, păienjeniș etc.), sistemul de personaje din roman.*
- 1.4. Prezintă, oral și în scris, rezumatul textului citit sau audiat.
  - *Relatează oral, fără a folosi un suport scris, rezumatul episodului în care bunelul îl găsește pe Isai.*
- 1.5. Include rezumatul în cadrul unui text metaliterar propriu.
  - *Construiește rezumatul romanului, pentru a-l utiliza într-un eseu de sinteză cu tema: „Un râu care desparte un neam”/ „Destinul protagonistului, destinul unui neam”*

## **Standardul 3. Operează cu termenii din domeniul lingvistic și literar, în limita standardelor de conținut.**

- 1.1. Se documentează în legătură cu structura, etimologia, sensul / sensurile termenului.

- *Citește glosarul, aplicând tehnica SINELG. Rezolvă semnele de întrebare cu ajutorul altor dicționare de termeni literari.*
- 1.2. Explică esența, structura și semnificația termenilor, în raport cu sistemul terminologic lingvistic și literar.
- *Consultă un dicționar explicativ, pentru a demonstra legătura dintre termenii oferiți în perechi: locvace vs solilocviu, fabulă vs fabulatoriu, subiect vs subiectual.*
  - *Raportează la structura romanului, ilustrând cu exemple concludente, termenii polifonie, efect stereo.*
- 1.3. Integrează termenii din domeniu în textele metalingvistice și metaliterare produse.
- *Formulează 3-4 întrebări pe care ai vrea să le adresezi scriitorului Vladimir Beșleagă, utilizând termeni care vizează arhitectonica romanului său.*

**Standardul 4. Produce acte de vorbire orală și scrisă personalizate, care îi reflectă propriile idei, judecăți, opinii, argumente, experiențe senzoriale și lectorale.**

4.1. Lansează un monolog.

- *Scrie un discurs în sprijinul afirmației criticului literar Ion Simuț: „...Vladimir Beșleagă este cel mai important prozator basarabean al secolului XX, mai important pentru că e modern, mai tehnic și mai complex decât Ion Druță sau decât oricare alt scriitor al provinciei noastre de est”.*

4.2. Susține un dialog.

- *Dialoghează cu cineva dintre colegi, într-o discuție controversată cu privire la stilul lui Vladimir Beșleagă.*



4.4. Aplică variate strategii de desfășurare a polemicii / discuției / dezbaterii.

- *Completează Graficul T, pregătindu-te pentru o dezbateră în baza afirmației:*

**Romanul ca gen presupune o arhitectonică bine armonizată.**

4.5. Își exprimă și își argumentează starea afectivă postlectorală, în raport cu textele studiate sau citite independent.

- *Formulează-ți, într-un text coerent de 1 pagină, starea afectivă postlectorală, după ce ai citit cartea.*

4.6. Se documentează din surse tipărite și electronice, pentru a susține o opinie privind textul citit.

- *Consultă site-urile revistelor literare, pregătind o prezentare orală cu suport electronic cu subiectul: Opera lui Vladimir Beșleagă în Internet.*

**Standardul 5. Interpretează / Analizează textele literare și nonliterare, în limita standardelor de conținut.**

1.1. Cunoaște manifestarea procesului literar românesc în context universal.

- *Construiește o argumentare (5 alineate: introducere, trei idei distincte, încheiere) în dezvoltarea ideii de mai jos, făcând referință la unul dintre romanele numite:*

*Zbor frânt* (1966), alături de *Singur în fața dragostei* (1966) de Aureliu Busuioc, urmate mai apoi de *Disc* (1969) de George Meniuc și *Vămile* (1972) de Serafim Saka, înfățișează foarte nesigur tipul de roman ionic în literatura din Basarabia.

- 1.2. Cunoaște instrumentarul științific (termeni, algoritmi, criterii, principii) de abordare a textului literar și nonliterar.
- *Analizează, paralel, fabula și subiectul romanului.*
  - *Selectează o afirmație din interviurile acordate de autor, pe care să o poți dezvolta cu referință la textul romanului.*
  - *Argumentează impactul / importanța cronotopului pentru fabula acestui roman.*
- 1.3. Analizează creația unor scriitori canonici și textele reprezentative, apreciind valoarea operei scriitorului.
- *Compară opiniile a doi critici literari și formulează-ți părerea proprie.*
  - *Recomandă colegilor, în text persuasiv de ½ pagină / în discurs de 3 minute, să citească unul dintre romanele lui Beșleagă.*
- 1.4. Alege strategia de analiză adecvată tipului de text / potrivită sarcinii.
- *Clasifică personajele romanului în baza unei tipologii (la alegere).*
  - *Configurează, într-o schemă, conflictul complex dintre Isai și celelalte personaje ale romanului.*
  - *Caracterizează tipologia conflictului dintre frați. Fă referință la personaje arhetipale care ilustrează același conflict.*
- 1.5. Aplică diferite strategii de analiză a textului literar și nonliterar, oferit pentru prima lectură.
- *Examinează structura inelară a romanului, pornind de la reperul: „Structura inelară e o ramă care încadrează flashback-ul, materia definitivă a romanului.”*

- 1.6. Explorează transdisciplinar textul literar, angajându-și cunoștințele de geografie, istorie, cultură.
- *Descoperă, analizând textul, semnele toposului riveran.*
- 1.7. Apreciază rolul structurii și al faptelor de limbaj ale textului literar, în raport cu preceptele estetice ale curentelor literare.
- *Interpretează semnificația simbolică a structurii inelare a romanului, în raport cu alt roman cu aceeași structură.*
  - *Demonstrează, în text argumentativ, cu citate din roman, că titlul **Zbor frânt** este cel mai sugestiv / expresiv dintre variantele cu care a operat autorul.*
  - *Aplică tehnica **6 De ce?** la afirmația romancierului: „și el, om lumeț, nu putea trece pe lângă oameni cum treci pe lângă parii gardului.”*

## „VIATA ȘI MOARTEA NEFERICITULUI FILIMON SAU ANEVOIOASA CALE A CUNOAȘTERII DE SINE,,

La analiza romanului „Zbor frânt” am încercat să surprind câteva linii de organizare, câteva centre narrative în jurul cărora se ordonează și se coagulează semnificații nebănuite, legate de dialogul dintre două lumi, două maluri, doi frați – înțelesuri sugerate de prozator în câteva interviuri – dar care înțelesuri au rămas deocamdată nesondate de critică sau, mai bine zis, prea puțin și timid tălmăcite. Nu am rătăcit prin hățiturile acestor semnificații infinite și contradictorii ale operei din cauza unor disproporționalități, a unor întinse și inutile divagații (poate că făcute în scopuri strategice?) ale discursului narativ. În primul rând cenzura și apoi criticii au dat dovadă de uimitoare lipsă de înțelegere a romanului. Ca să fiu un pic cinic, mă întreb: cum de a scăpat ochiului vigilent episodul cu cântecul peste Nistru dintre frate și soră? Doar după acest fapt tatăl lui Isai a fost („furat”) ridicat.

**1. Încadrarea romanului în epocă.** Cel de-al doilea, în ordinea redactării, roman sau, cum l-a definit autorul, „poem tragic”, are mult mai multe adâncimi și ambiguități. Cu acest roman, așa cum vom vedea, cenzura deja nu mai poate fi învinuită de opacitate profesională. Ea și-a făcut bine treaba. Așadar, în virtutea întâmplărilor, „Viața și moartea nefericitudinii Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine” este, într-un fel, primul și cel mai elocvent argument, la noi, din „literatura de sertar”, roman care a văzut lumina tiparului în plină „perestroikă”, din păcate, la aproape două decenii de la redactare.

S-au schimbat vremurile și romanul, impregnat de latențe esențiale, necesită a fi tălmăcit nu pentru că este (nu exagerez) o operă, după care, e adevărat, scade în intensitate forța de creație a scriitorului, ci pentru că, abia azi ne dăm seama că deocamdată nu avem ceva mai realizat, mai complex și adevărat despre înstrăinarea și tragedia basarabenilor. Fie chiar și intuitiv, Beșleagă a reflectat totuși fidel o istorie a unei societăți în derivă, o lume violentă, clădită pe temelii iluzorii în care au loc crime și sălbătăcii îngrozitoare. (Foarte semnificativă în acest sens este biografia fostului comisar neaș, apoi mic birocrat, Nichifor Fătu, stăpân și slugă, luptător convins, un posedat al ideii de ordine și care își face legea lui).

Trăim o perioadă de tranziție extraordinar de grea, cu nesfârșite drame și tragedii. Societatea trece printr-o anevoioasă cale a cunoașterii de sine, e o societate surdă într-o epocă bolnavă, cu ciocniri de mentalități și crize de valori, cu filistini pragmatici și nostalgici amărâți, o societate de demagogi în care tronează minciuna și fărădelegea. Pe scurt, am moștenit o lume de care, în ciuda aparențelor, nu mai avem scăpare. De aici într-un fel și actualitatea vie a mesajului, înclin să cred, vizionar, profetic, al acestui roman. Iată de ce și întrebarea firească: ce i s-a întâmplat lui Filimon?

Romanul cu destinul lui Filimon e, de fapt, istoria tragediei noastre, de la '40 încoace. 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. Toate acestea au loc în conștiința protagonistului, ceea ce explică tehnica polițistă îmbinată predilect cu memoria involuntară și fluxul conștiinței. Într-un anume fel, Filimon e un personaj de tragedie, trăind într-un prezent reductibil, prin cruzimea lui, la trecut, un trecut mutat

în conștiința protagonistului. Are un destin de proscris, de care nu are scăpare decât prin moarte. Pentru a-și afla adevărul identității sale, (unde și când i s-a „rupt nervul”), Filimon la un moment dat descoperă că nu se poate integra în societate și plătește cu viața. ( Isai, din celălalt roman, își „arde” trecutul, se „purifică” și caută să fie „cuminte” într-o societate aparent normală).

Niciun alt scriitor contemporan, de la noi, nu a fost atât de târziu înțeles. Și aceasta din mai multe considerente. Mai întâi materia insolită (pentru realismul de comandă) a acestor două romane e impregnată de nenumărate latențe, imagini, destine, simboluri luxuriante care, raportate la viziunea globală a operei, pot fi actualizate în funcție de cititorul, mai mult sau mai puțin avizat, care, deocamdată, întârzie în lecturi „comode”, azi fiind mai puțin interesat de tragismul condiției umane, de rezistența omului în fața agresivității, de tragicul „ca act de opțiune” (Jean-Paul Sartre) etc.

Într-un interviu cu Irina Nechit („Nu putem ironiza sufletul, ci absența lui”, „Sfatul Țării”, 1992, septembrie) Vladimir Beșleagă insistă: „ După mine întreaga existență a omului este un Labirint, pentru că în fiecare clipă, în fiecare moment în fața individului se deschid multe posibilități, multe căi și el alege una. La altă cotitură și se mai deschid alte căi, și iar alegi numai una. Spre deosebire de eroul antic, care avea firul Ariadnei ce-i arăta drumul spre ieșire, noi nu putem da înapoi, nu avem acel fir și mergem tot înainte și asta se numește destin. Aș extinde comparația și asupra destinului Basarabiei, fiindcă și ea rătăcește în Labirintul Istoriei, având o soartă de martir, de ostatic la Poarta Moscovei sau a Vienei, la cea Otomană. A fost lăsată ostatică în numele existenței Țării, a României. Acum poate va da Dumnezeu și-om scăpa de rușinea de a ne închina iarăși la Poarta Imperiului Rusesc, dar e foarte greu, deoarece societatea noastră, abia ieșită din temnițele

totalitarismului, e bolnavă, oamenii având creierele sucite, deformat, trebuie să treacă printr-un infern, ca să se curețe, altă ieșire nu avem. Ceea ce s-a întâmplat la Nistru e un început de curățire, un început de jertfă. Rezistența care a fost opusă bandelor de mercenari, de cazaci reprezintă un mare act de eroism; așa ceva a uimit lumea, nimeni nu s-a așteptat ca în fața unui colos cum e fosta Armată Sovietică să se ridice o mică țărișoară și s-o înfrunte, chiar cu riscul pierderii unor poziții, dar cu un câștig moral enorm”. Din păcate, societatea noastră e mult prea lentă în primenire. Efectul de katharsis a fost unul aparent.

De altfel imaginea labirintului este una fundamentală în opera scriitorului. Toate celelalte simboluri fascinante – zborul, casa, groapa etc. – sunt cele care raționalizează, ordonează și explicitează haosul existențial din romanele lui Beșleagă, pe care autorul, în dialogurile sale literare, le esențializează, le organizează într-un sistem coerent. În această cheie pot fi reinterpretate evenimentele, acțiunile, situațiile, destinele protagoniștilor, simbolistica, toată imagistica bogată în substraturi latente, pe care însuși autorul le actualizează, uneori cu riscul de a le extrapola. Semnificative în acest sens sunt reflecțiile autorului despre un simbol sau altul, reluate obsesiv în opera sa și descifrate cu diferite ocazii. Despre simbolul casei, spre exemplu, într-un interviu cu Anatol Gondiu („Dacă n-aș crede în omenie, n-ar mai face să trăiesc”, „Nistru”, 1988, nr. 7), Beșleagă dă câteva explicații foarte importante pentru înțelegerea modalității sale de creație: „În cartea, pe care am editat-o eu după mulți ani, este un episod. Un erou, mai bine zis o eroină, la un moment dat, stând singură în casă, în casa ei, a părinților ei, aude cum trosnesc pietrele. Ba nu. Întâi aude duduiri de pași împrejurul casei. Pe urmă duduitul acela de pași încetează. Și aude cum trosnesc pereții, zidul casei. Și ea își zice: uite ce zile am ajuns, să mă simt înspăimântată, să mă simt înfricoșată în casa mea, în

propria mea casă. Și după ce aceste proceduri, noapte de noapte, se repetă, își zice: cineva vrea să mă înspăimânte, cineva vrea ca eu să mă simt străină în propria mea casă, ca eu să o las și să plec de aici. A fost o constatare, cartea fiind scrisă la sfârșitul anilor '60, când abia se începea, se simțea ceea ce trăim noi azi cu atâta durere. Când începea amestecarea lucrurilor în așa fel, ca să nu se mai înțeleagă nimic, pentru ca marii impostori și marii carieriști să-și poată face mendrele lor. Ei au pornit de-au întors lumea în așa fel, că au distrus și pământul, și apa, și aerul, și păduri, au distrus sufletele oamenilor și au călcat în picioare cele mai înalte principii morale. Și prin ce-au făcut-o? Prin corupție, prin mituire, prin demoralizare, prin alcoolizare, prin otrăvirea apelor și a solului, și cea mai mare crimă, pe care au făcut-o, a fost prin amestecarea intenționată a neamurilor și limbilor, de unde a rezultat ceea ce numim azi problemă demografică”.

Aceste clarificări ale scriitorului au rațiunea de a încuraja și stimula alte perspective de abordare, de a proba pe textele sale dimensiunile tragicului, ipostazele lui. Fără a depăși limitele de interpretare, casa, în contextul întregii simbolistici ale romanului, capătă, cu adevărat, o deosebită forță de sugestie. Într-o posibilă lectură, casa (alias familia), angrenată în mecanismul de simbolizare specific autorului, e revelația unei intuiții extraordinare; casa, în ultimă instanță, e o esențializare artistică a unei stări catastrofale a societății, o anticipare a demolării, a surpării unui proiect utopic. Nu întâmplător casa, în romanele scriitorului, în răspăr cu foarte multe case din literatura basarabeană, este o sugestie a universului incomprehensibil, casa devine un spațiu al angoasei, al lipsei de securizare sau a lipsei de libertate, care explică tragismul nu numai al personajelor, ci și al autorului, care va face mai târziu mărturisiri sfâșietoare ca acestea: „Cartea apărută anul trecut a fost scrisă în '69 – '70 și a stat în sertar aproape 17 ani. 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, a 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...

N-aș spune că am devenit mai precaut, după „Zbor frânt”. Schimbarea a survenit mai târziu, după 1971. Creația mea a luat o altă linie, după ce în anul de tristă amintire un recenzent interior mi-a anulat manuscrisul, iar anterior – colegiul revistei „Nistru”, unde lucram ca secretar de redacție. Șocul, ce l-am trăit, a avut implicații adânci, foarte adânci. În carnețelele mele am fixat acele coșmaruri. Tocmai momentele acestea le aveam în vedere când spuneam că nu sânt satisfăcut de mine însumi, cel care am fost, că aș fi putut să fiu altul și n-a fost, că trebuia să persist în linia aceea și n-am persistat în măsura în care trebuia. Deși am persistat. Dar ceva am pierdut, ceva am trădat. A mai fost una din loviturile destinului, care s-a adăugat la altele”.

Multe din loviturile de destin ale scriitorului au marcat profund și structura de destin ale personajelor, configurând o lume plină de tensiuni, în care nu numai autorul, ci și personajele sale, „învață” să-și accepte „limitele”. În acest context, descifrarea și înțelegerea unei lumi de latențe ale operei este facilitată nu atât de competența și abilitatea criticilor, cât de distanța de timp, în care romanul capătă o nouă strălucire și o nouă viață. Nu avem pretenția exhaustivității. Vrem doar să propunem câteva linii de interpretare a poeziei romanului, să trasăm câteva posibile căi de acces la esența tragediei lui Filimon.

**Strategia debutului.** Romanul lui Vladimir Beșleagă „Viața și moartea nefericitului Filimon sau

anevoioasa cale a cunoașterii de sine” are și un început neobișnuit. „Nu seamănă cu nimic, spune Ion Simuț, din ce am citit până acum din literatura basarabeană. E un roman de virtuozitate a analizei psihologice, din categoria manolesciană a ionicului”.

Cine ar înțelege, la prima lectură, acest început de roman fără să revină? fără să precizeze, cel puțin, perspectivele naratoriale ? Greu este să-ți imaginezi, s-ar părea, un debut mai nereușit ca acesta: „Să fi trecut de-atunci ore-n șir sau numai câteva secunde – nu știa”. Nu o știe nici naratorul care, ne dăm seama, e „în afară” acțiunii și e lipsit, desigur, de omnisciență demiurgică, dar confuzia orelor cu secundele ne conduce din start la o construcție romanescă centrată pe jocul temporalității: „Când și-a revenit, zăcea cu fața în jos, cu o mână – dreapta? – sub obraz, cu cealaltă strânsă sub burtă”. Putem doar presupune că incertitudinile sunt ale naratorului extradiegetic: „Se dezmetici, dar nu de tot, așa cum ai deschide ochii și tot atunci te-ai pomeni învăluit de-o pâclă, de-un întuneric orb, și cu toate că ești cu ochii deschiși, nu poți distinge zăre de lumină-mprejur”. Expresivitatea limbajului figurativ este un alt indice al naratorului „din afară”. În următorul enunț perspectiva se modifică puțin, e una din spatele, din urma personajului: „În aceeași clipă simți că odată-l hurducă, aruncându-l în sus, apoi cade și se izbește cu genunchii și coatele de ceva tare”. Este foarte important în romanul modernist să se precizeze din start cine „vorbește”, cui aparține „vocea”, altfel înțelegerea romanului e imposibilă. Așadar, atitudinea adoptată de narator față de personaj e, în limbajul semioticienilor (Tzvetan Todorov și Gerard Genette), viziunea „împreună cu”, „naratorul știe tot ce știe și personajul, dar ajunge la explicarea evenimentelor după acesta”.

Al doilea alineat începe cu o frântură de monolog: „Stiva de scânduri, pe ea m-au aruncat? Dar de ce mă

aruncă dintr-o parte în alta? Să întind mâinile, să văd unde-s...”. Elipsa, marcată grafic cu puncte de suspensie, sau monologul întrerupt urmat de schimbarea de perspectivă, însemne sigure ale psihologismului, se află într-o oarecare alternanță cu ezitățile naratorului preocupat anume de simultaneitatea evenimentelor: „A vrut s-o scoată pe una – pe dreapta? – de sub cap, apoi pe cealaltă, dar mâinile nu l-au ascultat, parcă ar fi fost străine. Le simțea din umeri, cu pielea feții, cu burta, le simțea cu măruntaiele că sunt, și una și cealaltă, dar parcă nu erau mâinile lui, parcă i le-ar fi luat cineva și i-ar fi pus în loc altele – mâini de lemn...”. Și aici elipsa își are logica ei a economiei epice, dar mai e și o strategie a omisiunii, menită să sporească stările fluctuante ale timpului artistic.

Nelămurirea se amplificată nu numai prin nesiguranța lui *parcă*, dar și prin schimbarea temporalității datorate asocierilor într-o stare de oboseală fiziologică a personajului, din interiorul căruia ni se narează, cu o altă situație-limită dintr-un alt timp, cum vom înțelege mai târziu, din biografia de pușcăriaș a protagonistului aflat momentan în camion: „Așa erau, moarte, și atunci când răpus de oboseală se piti în cotlonul tainic, căzând ca un picur de ceară pe patul de piatră și adormind pe loc. I-au spus a doua zi ceilalți, că trecuseră străjile pe acolo de mai multe ori, dar nu-l observară – „eram cenușiu ca și piatra” – și socotindu-l fugit, porniră să-l vâneze, pe la toate răscrucile, prin toate văiugile – m-am întors singur la baracă. În noaptea aceea când auzi glas de la spate: „Scoală și hai cu mine!”, și dădu să se scoale, sprijinindu-se în mâini, nu putu, căci nu l-au ascultat mâinile, ca și acum”. Într-un debut adevărat, scris de o mână sigură, nimic nu e întâmplător. Într-o scriitură cu regim aluziv pare a fi punctată o linie de subiect: viața ca o închisoare, viața ca o vânătoare, protagonistul (fugarul) ca o pradă.

Tehnica simultaneității cu schimbarea frecventă a

perspectivei naratoriale și amestecul de „glasuri” ne face înaintarea anevoioasă, lectura suscitând un efort serios în urmărirea firului unei drame a neputinței cunoașterii: „Atunci întoarse capul să vadă – cine mă cheamă? – vocea răsună a doua oară ca o poruncă: „Hai, băiete, nu mai sta!”. Dar iată că în clipa următoare se auzi un vuiet departe și se clătină muntele, tot pământul – se scuturase lumea?. Și el o văzu: era într-un veșmânt alb ca aburul – era ca o lumină! – și se sculă – glasul ei m-a ridicat, singur n-aș fi fost în stare – urcase în ziua aceea șapte norme de cotileț și-și omorâse mâinile”. Protagonistul, în agonie, are halucinații cu maică-sa, de pe altă lume: „Haide mai iute, copile”, îi întinse ea mâna. Vru să se apuce de mâna ei, dar mâinile i se bălăbăniră în aer într-un fel stângaci, ridicol și căzu pe spate”. Ambiguitatea începutului (protagonistul se află în camion, se teleportează în penitenciarul pentru minori, în satul copilăriei, în casa lui Nichifor Fătu etc.) este sporită de fragmentarea timpului subiectiv, totul desfășurându-se parcă în fracțiuni de secundă: „În aceeași secundă vuietul răbufni, deasupra-i, peretele cotlonului se desfăcu și o ploaie de bolovani de piatră se prăbuși peste locul unde dormise – unde dormisem – da unde dormisem căci te-ai pomenit stând cu spatele lipit de fața altui perete, la câțiva pași de mormanul de bolovani...”. În fața i se perindă mozaicul din bucăți de viață.

Naratorul, instruit la „școala privirii”, e un observator rafinat, el știe a privi și, mai ales, a vedea: „Se uită cu ochi orbi și deodată – ce-i veni? – prinse a bate cu pumnii în perete să-și trezească mâinile, bătea dar zadarnic, porni să izbească mai tare până auzi trosnindu-i osișoarele degetelor și simți ceva cald și lipicios pe perete – stai ! cine ești? întoarce-te! Mâinile mele le vezi? de ce m-ai ridicat? de ce nu mai lăsat să mă îngroape? – Nu-i răspunse nimeni ci numai hăulitul galeriilor lungi și pustii prin care fugea acum ... atunci! acum zaci cu fața în jos, cu o mână

– dreapta! – sub obraz, cu cealaltă sub burtă – să le scot, să văd unde-s: pe stiva de scânduri din mijlocul casei? dar ... aud huruit de motor, sunt în mașină? acuși ridic capul, dacă văd un pătrat cenușiu, e fereastra ... dacă are dungii de sus în jos, de la dreapta la stânga, sunt zăbrelele ...”

Suprapunerea planurilor temporale, confuzia între acțiune și ficțiune, reiterările obsesive, în plan metonimic: fuga de *acum* cu fuga de *atunci*, prin galeriile lungi și pustii, încep a se umple de semnificații în parcurgerea labirintului existențial, a subteranelor intime ale unei ființe dialogale. Personajul iese oarecum din starea incipientă, de inconștiență, nu întâmplător, tocmai acum, identifică sub obraz mâna dreaptă (interogația din primul aliniat e schimbată cu descoperirea – dreapta! Cu siguranță, e și un argument în plus în favoarea unei lecturi mai atente!), deșteptarea, în sens direct și figurat, se produce intensiv, în gradație ascendentă sau descendentă, revelația majoră survenind în finalul romanului.

Ca și în „Zbor frânt” lumea e interiorizată, timpul subiectivizat, iar spațiul dialogic mult mai nuanțat, mai variat și bogat în semnificații, în revelarea „omului din om”, a afirmării conștiinței de sine. Și aici viața e deconstruită și reconsiderată într-o perspectivă corectată, integratoare. Orice gest, acțiune, cuvânt dobândesc în chiar uvertura romanului un surplus de semnificații. Citez în continuare pentru a reconstitui dialogistica antitetice a vieții și morții: „Porni să ridice capul, încet, așa să nu-l observe cineva care ar sta pe aproape, se uită împrejur și nu văzu nimic – întuneric beznă.

„eu te-am scos din adâncul pământului, eu ... să lucrezi la soare, să vezi albăstrimea cerului, eu...”

„Nichifor Fătu te-a scos, să vezi albăstrimea ... hi-hi-hi!” „și tu...”

Trânti iar capul pe braț – aici erați! stați deasupra mea nu cumva să mă scol? – își strânse tâmplele în

menghinea brațului, ca să nu audă iar chicotitul ce izbucni din întuneric și se înfipse ca un ac lung și subțire în creier – piei, corcitură! ți-a mirosit a sânge tânăr, a creier tânăr? piei ... a, știu, tu nu ești, numai vorbele tale, roi de viespi, aaaa ...”. Pe unele segmente abundente în figuri poetice – comparații, metafore, epitete, personificări căutate – vocea naratorului se confundă cu vocea personajului, procedeu din arsenalul tehnic al romanului ionic. Identificarea dintre narator și personaj e ușor ambiguă în observarea și interiorizarea lumii: „Tăcere, se făcu tăcere de jur-împrejur. De undeva de sus veni un pârăiaș de aer rece, șerpui pe trupul lui închircit, îi curse pe față, i se strecură pe la gât, săltă pe spatele încovoiat și sări pe bocancii grei, încălțați pe piciorul gol.

„știi ce ești, bre? o cârpă”.

„du-te, măi, ce te-ai prins ca scaiul?”.

Scoate stânga de sub burtă, o întinde – să văd unde sunt: pe stiva de scânduri? pe patul de piatră? ori ... pe banca din grădină, se face ziuă, e rece ...”.

Mecanismul de simbolizare e specific textului poetic, cu reiterări, sugestii și corespondențe între, cel puțin, două planuri, anunțând plurivocitatea unui Eu, cu un suflet convulsionat și frustrat social, în tensiuni de adversitate nu numai între Eu-Acesta cu Eu-Acela, dar și cu lumea care-l apasă. Conflictul tragic se află în raportul dintre individ și colectivitate, încarnată (pentru el) în forțe ostile – cu Nichifor Fătu, cu Guja, cu Ghior (care fac parte din categoria biruitoarelor, niște uzurpatori sociali, brute prezentate caricaturizat) – ce amenință să strivească lumea dreaptă cu acest iubitor de oameni, Filimon. În aceeași scenă o voce, a studentului, declară ritos protagonistului: „tu nici numele nu-ți știi!”. (I-a trebuit acestui student repetent să-i deschidă ochii?). Intriga parcă se limpezește, glasurile parcă se recunosc, personajele se conturează și ele în bivocitatea calificativelor: *cârpă*, *corcitură*, *nemernicule*,

*prostule etc.*

Debutul romanului e alcătuit dintr-un sfârșit al unui lung proces de conștiință care urmează o logică a asocierilor în lanț menite să angreneze în conflict tot sistemul de personaje, astfel scena de debut dobândind o densitate extraordinară grație tehnicii replay-lui în alternanță cu cea a stop-cadrului.

Declanșarea asocierilor se efectuează antitetic în serii simbolice: viață-moarte, noapte-zi, zid-groapă, zbor-cădere, cer-pământ, lumină-întuneric ș.a.m.d., toate acestea la rândul lor antrenează alte simboluri ce comunică între ele ca într-o rețea cu mare tensiune, cum e cazul cu viziunea gropii, spre exemplu, un simbol al golului existențial, al abisului ontologic. Cităm dintr-o deschidere intimă către Cristina:

„Groapa...

groapa aceea neagră: cădeam, cădeam fără de sfârșit – numai ție ți-am spus despre ea, Cristino! – de ce nu te deschizi? O! cum ar fi vrut acum să schimbe căderea de pe zid, cu pietrele peste el, pe cealaltă cădere, în groapa fără fund, în care: cădeam, cădeam atunci, în copilărie... dar de ce? de unde acea spaimă a căderii în mine? tot dintr-o lovitură (răsplată pentru palma mea? dar aceea când a fost: mai înainte, mai pe urmă? care-i vina și care răsplata? ah, m-am încurcat), lovitura dată de-o mână puternică la ceafă: „stai să-ți scot eu încăpățânarea asta!”. Căzuse cu fața în jos în noaptea aceea ori poate ziua când ai adormit după ce ai plâns destul – aveam câți ani: trei? patru?... de acum fusesem răzlețit de Cristina, era după ce mă împărțiseră trăgând de mâini: unul la dânsul, celălalt la dânsul – ar fi vrut s-o schimbe căderea, dar petrele veneau și se fărâmau așchii de osul capului, deși nu-l durea, nu-l durea deloc, atât că...

În clipa asta îl izbi ceva cu adevărat, încât îi răsună prelung în urechi: „Znnn!” și-l ameți... Și iar se văzu

căzând de pe zid – cad cu pietrele după mine, iată-mă jos, acum mă vor acoperi, dar... continuu să cad tot mai jos și – uite sus! – zidul și groapa s-au făcut una, și eu cad mai departe, și groapa e adâncă, fără fund...”

Efectul de manifestare simultană a conținuturilor de viață se obține prin seria de asocieri, suprapuneri de acțiuni, situații și spații, prin bogăția relațiilor dialogice mai ales dintre Eu-Acesta și Eu-Acela, dintre Eu și Tu, relații fără de care un om normal nu poate trăi.

Conștiința muribundului animă frânturi de dialoguri cu corcitură de Guja, cu studentul care-l îndeamnă să lupte și căruia Filimon îi dă o replică în cheie simbolică: „tu, studentule, n-ai căzut niciodată cu piatra peste tine, toată câtă ai clădit-o o viață ...”, cu Rena, Cristina, Gafa, Nichifor Fătu, văzut deformat, caricaturizat, care „stă cu un picior în pragul gării, cu altul – tocmai în sat”.

Halucinațiile din discursul narativ au o ordine și o „viteză” a succesiunii lor, s-ar părea, hazardate, dar evenimentele, rotite ca într-un carusel, ne vom da seama pe parcursul lecturii devin fapte de conștiință și abia în povestirile repetative, din capitolele următoare, înțelegem mobilul lor causal; acum însă, reluate ca un laitmotiv, la sfârșitul celor trei zile și trei nopți de rememorare, autoscopie și reflexe ale labirintului unui destin de mutilat (într-un alt plan, într-un substrat mai profund, de dez-țărăt) al nefericitului protagonist sunt sesizate ca năluciri aproape lipsite de sens.

Tehnica mozaicului, în reconstituirea vieții lui Filimon e sugerată de sfârșitul prologului, care de fapt este într-un fel și sfârșitul „poveștii”: „... soarele se sparge brusc într-o sumedenie de țândări, și el se prăbușește în beznă ...”. Din țândări și „bucăți de viață” urmează să reconstituim „oglanda fidelă” a destinului și să ne dumirim de ce Filimon nu este „om întreg”, fericit? de a făcut bine studentul cu ochelari, sucindu-i mințile cu „nervul”?



**Cu dogma pre dogmă călcând.** Când apărea în 1988 „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine”, romanul basarabean se afla într-o mult prea lungă „gestație”. Despre impasul genului s-au lansat mai multe opinii pe parcursul anilor '60-'80, dar cu o mai mare rezonanță a fost însă disputa de pe paginile revistei „Nistru” desfășurată în 1979 – 1980, cu foarte multe dogme și locuri comune. Discuția, inițiată de Vladimir Beșleagă („Proza moldovenească și contemporaneitatea. Probleme ale dezvoltării genului epic”, „Nistru”, 1979, nr. 11), chiar dacă a atins mai multe orgolii și a dezumflat falsele glorii ale momentului, s-a transformat în fond într-un bâlci al deșertăciunilor; rezumându-se, într-un fel, că nu putea să se „rupă al timpului legământ” și *punctum*!

La zece ani după definitivarea manuscrisului, dar și după eșecul de a edita romanul pe paginile aceleiași reviste (paradoxal, după un poem tragic ca „Noaptea a treia”, denumirea inițială a romanului cu Filimon), scriitorul debitează în publicistica sa literară naivități uluitoare, chiar strigătoare la cer, dacă le raportăm la esența celor două romane. Să fi fost o stratagemă, un mod de a înșela cenzura? E greu de spus. Cu siguranță, romanul n-a fost scris pentru sertar. La drept vorbind, nici nu am avut, cu adevărat, o literatură de sertar. Puțini, foarte puțini profesioniști, au scris pentru sertar. Și mai greu e de imaginat cum ar fi evoluat nu numai scriitorul, dar și proza basarabeană, dacă romanul ar fi fost publicat, dacă ar fi fost încurajat spiritul de creație.

Multe dintre afirmațiile lui Beșleagă își păstrează actualitatea, și mai multe îl pun în situații stânjenitoare, dar în esență timpul i-a dat dreptate. Chiar dacă grangurii suspuși numărau triumfător, în toiul discuției, zeci de romane, dintre ele înregistrăm azi doar trei-patru încercări, mai importante, de reconstituire, nu fără mici neadevăruri, eludări sau chiar falsuri, de transfigurare a unui destin, a

unei familii și, prin ele, a istoriei sociale: „Povara bunătății noastre” de Ion Druță, „Singur în fața dragostei” de Aureliu Busuioc, „Povestea cu cocoșul roșu” de Vasile Vasilache și „Zbor frânt” de Vladimir Beșleagă, mai toate construite pe raportul dintre individ și colectivitate, raport aflat de regulă într-un stadiu, mai mult sau mai puțin, antagonic.

Pentru cititorul de azi romanul „Noaptea a treia” e deosebit din mai multe puncte de vedere. Mai întâi, e cel mai reprezentativ dintre toate romanele noastre de rezistență și mai puțin afectat de compromisuri, dar mai ales de provincialism, păcatul fundamental al literaturii române din Basarabia.

Romanul e și o de-dogmatizare a realismului de comandă, dar, ce e, mai important, o operă de mare intuiție artistică, parcă scrisă *ca într-o transă* (autorul insistă în mărturisirile sale pe un anume determinism al condițiilor existențiale, pe circumstanțele în care romanele au fost concepute și *născute*). Nu întâmplător Nicolae Vieru le numea un fel de *răni deschise*.

Drama protagonistului nu este epistemologică, ci una ontologică, sau și una, și alta, e, în ultimă instanță, o mutilare, o măcinare, o trecere printr-un enorm malaxor a ființei noastre naționale. Romanul, în latențele sale esențiale, e o operă de anticipație, o anticipare a *flimonizării* neamului, aflat în căutarea identității, a istoriei sale adevărate, o *punere în abis* a destinului nostru de înstrăinați, romanul nu e numai o dez-eroizare a unei lumi în disoluție, ci și o intuiție magistrală a începutului de dezagregare a „imperului răului”, a unui sistem inuman, a unei societăți construite anormal, împotriva legii firești. La urma urmelor, romanul e o anti-utopie, iar în plan stilistic, o anti-proză cu un epic pulverizat.

**Manuscrisul și cenzura.** Dacă e să ne raportăm la „harța” cu cenzura, trebuie amintit că presiunea ideologică a scăzut doar pe perioada dezghețului hrușciovian. În

acest sens Beșleagă reține: „...după înlăturarea forțată a lui Hrușciiov de la conducere și instalarea de către generali a lui Brejnev (1964), după cel de-al treilea Congres al Uniunii scriitorilor din Moldova (1965), calificat de oficialități drept naționalist (de la tribuna lui scriitorii, intelectualitatea a avut curajul să pună problema revenirii la alfabetul latin), atât în imensul imperiu, cât și mai ales în fosta R.S.S.M. procesul de restaurație a regimului de represiune de tip dictatorial stalinist (început încă în 1959) se derula cu o forță și o impetuoșitate diabolice”. La acestea mai adaugă: „Unde mai pui că, pe plan internațional, se aprofundau tot mai mult divergențele cu uriașa Chină, pe de o parte, iar pe de altă parte, războiul rece (cursa înarmărilor) era în plină desfășurare. În 1968 în Cehoslovacia se produce invazia armatelor Tratatului de la Varșovia care a spulberat orice iluzie de libertate. Prin diferite metode societatea era adusă literalmente într-o stare de trepidație totală, de *delir general*”. Schițând contextul dat, Beșleagă își explică situația astfel: „Tocmai în perioada aceasta, noi, intelectualitatea de creație, care am gustat un pic de libertate, am simțit că lațul se strânge pe gâtul nostru... Pățiți cum eram, am înțeles că acesta este sfârșitul! Cu adevărat, sub regimul brejnevo-bodiulist care avea să mai dureze un deceniu, s-au deturnat și distrus firavele porniri de viață și creație autentică ce s-au profilat în scurta epocă de liberalizare ... Cât mă privește personal: pe lângă grava criză psihologică ce m-a lovit (în viața de familie, dar mai cu seamă în activitatea mea) intuiția mi-a dat a înțelege că, gata, s-a zis cu mine ca scriitor! Și cum intuițiile de la Dumnezeu vin, orice ai întreprinde este trudă zadarnică – trebuie doar să asculți și să urmezi Porunca. Eu totuși *m-am revoltat*. M-am revoltat contra mizeriei sociale care se instala, contra slăbiciunilor, ca să zic, a lipsei mele de caracter, contra atmosferei de creație care devenea din ce în ce mai sufocantă, contra provincialismului și mediului primitiv în care mi-a fost dat

să activez, într-un cuvânt, *contra destinului...*”.

Într-un interviu, acordat lui Vasile Gârneț („Contrafort”, 1996, nr. 4), Beșleagă, reflectând asupra timpului în care a fost redactat romanul, ține să precizeze: „Cât privește perioada realizării mele ca autor de lucrări în proză, adică anii’60, aceasta coincide cu, pe de-o parte, așa-zisa criză a romanului, pe de altă parte, cu acele căutări în domeniu, cunoscute sub denumirea de *Noul Roman francez*, de care am luat cunoștință grație liberalizării contextului cultural de atunci. Anume atunci i-am descoperit pe Proust, pe Joyce, pe Kafka, pe Faulkner, pe Beckett, pe Ionesco, care mi-au deschis ochii asupra adevărului că nu există numai o literatură pur mimetică, de factură tezistă, ci și una ce exprimă mult mai adecvat și mai profund sufletul omului, existența noastră. Or, acești autori într-adevăr au exercitat influență asupra mea, ei venind să confirme ceea ce simțeam eu în adâncul meu: adevărata literatură exprimă cele mai ascunse, mai puțin înțelese mișcări ale sufletului omenesc... Totdeauna am considerat că formula cea mai adevărată care exprimă totalitatea existenței umane, destinul omului, este anume tragicul, genul tragic. Acest gen se prezintă ca cea mai mare descoperire a artei, întruchipând însuși destinul omului pe acest pământ... Autorii tragici care m-au fascinat și m-au influențat mult sunt marii greci Eschile, Sofocle, Euripide, la fel marele Dante, la fel marele Shakespeare...”.

Este remarcabil faptul că și intuițiile prozatorului nu sunt exacte, iar expresiile și subtextele – disproporționate. O recunoaște franc în continuare. Critica, afirmă Beșleagă, căuta în cărțile mele simfonia muncii, „...elogiul eroismului, căuta nu știu ce acolo, dar nu a sesizat subtextele adevărate”. E drept, „... lucrul acesta nu l-am știut nici eu, recunoaște autorul, până în ultimul timp, când am trecut, toată societatea noastră, tot neamul nostru prin atâtea nevoi, chinuri și suferințe – a fost căutarea fratelui, căutarea

neamului, căutarea rădăcinilor, căutarea istoriei uitate sau furate”.

Cu „Noaptea a treia”, declară Beșleagă, m-am ciocnit frontal cu cenzura „Poate de aceea îmi este cea mai dragă și mai aproape sufletului pentru că mă exprimă în momentul de vârf al existenței mele? Sau poate pentru că a zăcut în uitare și abia după 18 ani a văzut lumina. Cum și de ce a fost să se nască acest *poem tragic*, precum am subintitulat-o, iar ulterior i-am zis cu totul tradițional, ba chiar *baroc*: „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine”?. A fost să fie o carte în unele privințe profetică, cel puțin în ceea ce mă privește personal. Dar parcă neamul nostru, luat în ansamblu, nu este marcat de același *destin nefast*? Și atunci ce mai rămâne din întârzierea cu care a fost să se publice? Putea să zacă pentru eternitate în uitare, *tot acel destin l-aș fi avut și eu, și neamul meu*. Astăzi, după un deceniu de la iluzoria noastră renaștere și eliberare națională *această* „Noapte a treia” sau „Viața și moartea nefericitului Filimon...” *se prezintă la fel, ba chiar mai fierbinte, mai actuală decât atunci când a fost scrisă...*”

Anii '60-'80 în literatura română din Basarabia constituie etapa de resurecție a modernismului, de revenire la **paradigma modernistă**. După *obsedantul deceniu* (Marin Preda), iar la noi după un deceniu și jumătate – două, pe la mijlocul anilor '60, a fost posibilă o altă ierarhie valorică, iar în contra literaturii oficiale se afirmă timid alte orientări tematice și stilistice, alte decât cele ale dogmei *proletcultiste*. Deși domină în continuare presant și masiv pseudo-valorile, desuetele forme de expresie, falsele probleme, care făceau legea, scriitorul basarabean încearcă un nou *mariaj cu cenzura*.

Nomenclatura literară, formată din redactori, scriitori și savanți filologi aleși pe sprânceană, le dădeau colegilor lecții de libertate a creației. Semnificative în acest

sens sunt amintirile prozatorului. Iată un subiect bun pentru teatrul absurdului: „Colegiul de redacție al revistei U.S. „Nistru”, prezidat de redactorul-șef Em. Bucov, a respins manuscrisul în mod categoric. Deși recunoscuse că nu a citit decât până la pag. 13 (avea umor, nu-i așa?), în schimb, membrul colegiului de redacție Alexandru Cosmescu a ținut un logos desfășurat, în care a demonstrat că ... astfel încât... Ceea ce am reținut din observațiile/acuzațiile dumnealui la adresa opusului meu era că acolo figurează un personaj cu numele de *Moja*, iar asta nu e decât un diminutiv al lui *Moise*, ceea ce denotă că aș manifesta atitudini antisemite. Și eu habar nu aveam de așa ceva!.. Ulterior l-am rebotezat pe acel bătrân vagabond, complice al tatălui eroului la strangularea fiului, din *Moja* în *Guja*, schimbând doar prima silabă... De altfel, se schimbase între timp și situația reală: frații evrei plecau în Țara lor, dar se înșurubau în creierul nostru frații ruși...”

Fără îndoială, a fost o gravă eroare. În contextul timpului și în convențiile romanului *doric*, tradițional, de tip balzacian sau rebrenian, dominant la noi nu numai în anii '60, numele e investit cu semnificații precise. Iar dacă protagonistul poartă numele Filimon (în greacă iubitor), e greu să nu dai dreptate fratelui evreu, pentru că în romanul *doric*, cu care era familiarizat Cosmescu, numele intră într-un sistem de convenții, într-un sistem de relații. Alta e situația în cazul romanului *ionic*, modernist, de tip proustian sau camilpetrescian, aproape necunoscut sau care abia se afla la noi la etapa primelor manifestări. A fost o ignoranță sau o inadvertență, sau și una și alta, pentru că Beșleagă, să recunoaștem, ne dă un roman de tranziție de la *doric* la *ionic*, înglobând, într-o măsură mai mare sau mai mică, însemne, elemente ale ambelor tipuri de romane, lucru firesc începuturilor. Spre exemplu, romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” de Camil Petrescu este foarte elocvent în acest sens. Desigur,

nici un roman nu e scris conform unui sau altui canon, dar orice roman are un sistem de convenții dominant. Și în „Zbor frânt”, și în „Noaptea a treia” dominant e sistemul de convenții specific romanului *ionic*, în care, să zicem, numele ca modalitate de caracterizare a personajului are o altă importanță, altă valoare în generalizarea sau în individualizarea, particularizarea artistică. Beșleagă, să recunoaștem, a luat o lecție de pomină despre cenzura și cenzorii sistemului totalitar: „Pot eu să afirm că m-a interzis cenzura? Care cenzură, domnule? Nu a existat cenzură în societate socialistă, în practica literaturii sovietice! Este o calomnie crasă. Scriitorul sovietic beneficia de absoluta libertate a actului de creație. Or, *cenzorul era poetul sovietic basarabean* Emilian Bucov. Or, *cenzorul era simpaticul om de cultură care a fost neuitatul coleg* Alexandru Cosmescu. Mai erau la acea ședință a colegiului de redacție și alte persoane, dar nici unul nu a rostit un cuvânt întru apărarea scrierii mele. Au tăcut cu toții, deși eram în funcția de consultant pentru proză la U.S. și, curând, din buna voință a lui Pavel Boțu, președinte al U.S., aveam să fiu ales secretar al uniunii”. Mai mult, prozatorul a avansat în ierarhia uniunii. Meditând asupra destinului său, el se întreabă cu amărăciune: „Nu cumva făcea și asta din stratagelele sistemului totalitar? De a astupa gura celor rebeli prin diverse metode de corupție... Aici mi se interzice cartea, aici sunt ales un fel de șef!...”

După eșecul cu discuția de la revista „Nistru”, manuscrisul e prezentat la editură. „Am avut fericirea, așa notează Beșleagă, ca *ilustrul istoric și critic literar* (subl. n. – Al.B. - un compliment sau o insultă?) să se aplece asupra manuscrisului meu și să-mi facă ceea ce pe timpuri se numea o recenzie internă. Pentru editură. La comanda editurii. Pentru cine nu cunoaște moravurile ideologiei totalitare, voi preciza că o recenzie internă nu era decât unul dintre instrumentele de *a interzice, a respinge, de a*

*îngropa o carte.* Pentru că în dependență cine era solicitat să facă acel aviz, de asta depindea soarta cărții. De ce nu a fost să i se dea la recenzie unuia dintre colegii mei, care au avut bucuria lecturii manuscrisului? Pentru că editura nu avea nevoie de opinia lor. Avea nevoie s-o respingă. Și cei mai avizați și mai experimentați specialiști în asemenea chestiuni erau cei de la Academie, iar dintre aceștia, primul și cel mai indicat, era savantul nomenclaturist H. Corbu. Putea fi și un altul”. E greu de crezut, dar autorul mai păstrează această recenzie. „S-ar fi putut ca din acea recenzie, afirmă Beșleagă, să nu mi se dea o copie la mână. Se putea întâmpla ca ea, pe parcursul anilor, să se piardă, așa precum s-au pierdut atâtea lucruri care ar mărturisi despre numeroasele mârșăvii comise de servii odiosului regim. Iată însă că a fost să fie dânsul, și acea analiză/apreciere a țipătului sufletului meu s-a păstrat”.

Cităm afirmațiile academicianului din recenzia despre „Noaptea a treia” : „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”. „Anumite scene și anumite pagini... impresionează adânc. Romanul în ansamblu și în liniile lui directorii se prezintă însă ca o taină încuiată în șapte lăcăți (lacăte?). Cifrul lui rămâne învăluit în pâcla incertitudinii”. „Ieșirea din situație am vedea-o în spargerea închistării actuale și introducerea în roman, cu mai multă îndrăzneală, a realismului psihologic, a realelor raporturi dintre cauză și efect, dintre lumea externă și lumea imaginată. În acest caz mesajul operei ar căpăta, credem, contururi reale, fiind pus, în chip nemijlocit, în raport cu anumite realități



istorice. Căci nu pot fi discutate probleme mari umane ocolind cursul istoriei sau cursul vremii. Cu atât mai mult ele nu pot fi contrapuse una alteia”. Îndrăznesc să cred că nu avem de a face cu o mistificare literară. Paternitatea acestor calificări e în spiritul și stilul vigilenților care au stat și mai stau la straja regimului. Fără a supăra pe cineva, afirmațiile critice, se pare, nu provin din ostilitate sau pură opacitate, ci dintr-o banală și elementară, în limbajul epocii, responsabilitate colectivă, care azi e percepută ca o lașitate. Rămâne să rezumăm: toate acestea făceau parte dintr-un „proces” kafkian, iar această aventură cu cenzura a luat pentru scriitor o turnură tragicomică.

**2. Geneza romanului.** Avem câteva mărturisiri, esența cărora se reduce la următoarele argumente. Romanul e redactat în intervalul de timp august 1969 – mai 1970, dar vede lumina tiparului abia în 1988 (revista „Nistru”), caz, cu adevărat, extrem de rar în literatura basarabeană. Pentru cititorul neavizat, este necesar să reținem că poemul tragic fusese conceput inițial ca o epopee și proiectat ca o continuare a „Zborului frânt”, de unde și explicațiile titlului „Noaptea a treia”: „De ce: „A treia?” Pentru că venea, zice autorul, după cele două nopți de groază trăite de eroul „Zborului frânt”. Iar *noaptea* vroia să simbolizeze întunericul ce cuprindea cu smoala lui conștiința mea și cea a neamului necăjit, dar și speranța unei lumini/ iluminări ce avea să apară la celălalt capăt. O carte – *protest*. Mă luam de piept cu *timpul*, cu *istoria*... Aici s-ar cuveni a preciza că, inițial, o vedeam ca o epopee. De ce? Pentru că drama neamului nostru avea să transpară prin drama și tragedia unei familii, prin *drama și tragedia copiilor – frate și soră – despărțiți unul de altul printr-o apă și un gard*... Am renunțat la epopee și am optat pentru modalitatea poematice-solilocvială a discursului narativ...”. Desigur, epopeea presupune o cronică, o frescă a societății, o liniaritate mai mare a subiectului, o altă formulă narativă

specifică romanului istoric, încercată mai târziu în „Sânge pe zăpadă” (1985) și „Cumplite vremi” (1990).

Despre împrejurările în care a fost redactată „Noaptea a treia” aflăm: „Am scris-o pe când soția se afla în spital, iar eu eram și bucătar, și spălătoreasă, îngrijind de copii. Am scris-o pe întuneric în baie, la lumina lanternei, dis-de-diminează în zori, pentru că orele din timpul zilei nu-mi aparțineau. Am continuat-o fiind eu însumi la spital, pentru că mă jurasem să nu mai abandonez de data asta, fie ce-o fi...Am scris-o în cele treisprezece caiete, cu necesarele desene schițate de mine în peniță, ca să văd mai clar cadrul fizic în care se derula acțiunea... Am scris-o cu scris românesc, iar nu cum ne constrânsese sistemul totalitar încă din copilărie, să ne așternem propriul suflet pe hârtie în buchii străine firii noastre...”

Este adevărat că fiecare scriitor basarabean și-a mai păstrat și un *cenzor* în interiorul său. Cu „Noaptea a treia” actul de disidență nu e conștientizat din start sau *cenzorul intim* al lui Beșleagă și-a pierdut pe scurt timp starea de veghe: „... 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. L-am citit și m-am înfiorat: *cum să nu se publice? Dar atunci pentru ce eforturile?, chinul meu?* O voce mi-a răspuns din adâncuri: *dar când ai pornit la realizarea ei te-ai întrebat oare dacă o să se publice sau nu?...* Nu mă întrebam, adevărat. *Atunci de ce vrei să fii sigur că se publică?...* În fine, am simțit că nu era decât un tertip al subconștientului de a mă face să renunț, să abandonez și de data aceasta proiectul, așa cum se întâmplase în cele două cazuri precedente. Am dus-o la sfârșit. A fost cartea la care, ulterior, întorcându-mă din când în când pe parcursul anilor, parcurgând doar un alineat sau numai câteva rânduri, mă cutremuram. Oare eu am scris-o? Mai

cu seamă, după ce s-a întâmplat nenorocirea și mi-am pierdut fiul, mort cu zile, am depistat în ea lucruri, detalii și situații, care mi-au prezis cu exactitate destinul ulterior...”. Este timpul când manuscrisul unui roman se publica mai întâi în revistă și abia apoi în volum aparte. Iar la noi exista doar o singură revistă literară: „Nistru”.

Deosebit de prețioase sunt pentru noi și alte câteva precizări ale scriitorului într-un interviu acordat Irinei Nechit („Nu putem ironiza sufletul, absența lui”, „Sfatul Țării”, 1992, septembrie). Luat la întrebări (cum ar fi: „*Viața și moartea nefericitului Filimon* ne oferă modelul unui suflet contorsionat, al unui spirit torturat de întrebările: *Ce sunt?, De unde vin?, Ce datorii am de împlinit pe acest pământ?*. În orașul Basarabești, unde se chinuie *tânărul muncitor Filimon Fătu*, nu-i loc decât pentru suferință, pentru istovitoare procese de conștiință?”), Beșleagă dă un răspuns edificator: „Inițial, în această carte... nu exista nici nume de oameni, nici denumiri de localități, Filimon era F., orașelul unde el închiria o odaie – B. ... Dar, așa cum s-a observat cu mult înaintea mea și se va descoperi peste sute de ani – dacă va mai exista literatură – , cartea, considerată pruncul autorului, poate decide uneori asupra existenței scriitorului, ea ajungând creatorul destinului lui. În istoria literaturii universale s-au întâmplat cazuri când un autor și-a ghicit destinul, și l-a proiectat într-o carte, fără să știe. Păi uite că în acel Basarabești, apărut din întâmplare, când am revenit asupra textului spre a-i da o formă mai accesibilă, s-a pierdut feciorul meu în 1987, înainte de editarea acestei lucrări. De fapt, băiatului meu i s-a tras sfârșitul tragic din localitatea Basarabeasca, unde fusese repartizat la lucru la calea ferată după absolvirea Politehnicii. Astfel s-a împlinit previziunea ce se conținea în poemul tragic „*Viața și moartea nefericitului Filimon*”, pe care l-am scris nebănuind că aş putea profeti ceva, gândindu-mă mai degrabă la Basarabia, al cărui destin

foarte trist a coincis parcă cu cel al feciorului meu. Luată la scară mai mare, sigur că așezarea Basarabești devine un simbol cu mai multe niveluri. Dacă ar fi să merg mai departe, aș aminti un episod: atunci când era măcinat de boală Igor Vieru, eu îi făcusem o vizită și-i povestisem cum, după tragedia personală pe care avusesem a o suporta, am descoperit într-un album tabloul lui „Vânturi basarabene”, asupra mea producând o impresie de neșters imaginea acelei mori de vânt dărâmate, scheletice, bântuite de viforul istoriei. Pictorul a rămas profund emoționat, încât a hotărât chiar să pregătească o expoziție având ca emblemă pânza „Vânturi basarabene”; vernisajul expoziției a avut loc, dar abia după moartea lui... Probabil că există o legătură atât de intercondiționată între toate aceste denumiri, încât aș crede că pentru noi, cei aflați, la interconexiunea sau întrepătrunderea Occidentului cu Orientul, rămân eterne probleme de conștiință, întrebările de tipul: *Cine sunt?*, *De unde vin?* De o parte avem lumea civilizată europeană, de altă parte avem oceanul slav care izbește în lumea Europei, confruntarea aceasta producându-se tocmai pe pământul nostru și în sufletul nostru”.

E în aceste reflecții punctarea unui conflict între culturi, între civilizații, conflict tragic în care se grupează și se stratifică, la alte nivele, materia romanului, a întregii sale opere. Într-un interviu realizat cu Ion Oprișan („...S-a lucrat împotriva culturii, împotriva ființei noastre”, „Jurnal literar”, 1990, martie) Beșleagă, revenind asupra evoluției romanului său, are nostalgia creației din anii '60 care au fost pentru el „... un deceniu foarte interesant, foarte frumos, în care am realizat, susține prozatorul, cel puțin două lucrări importante „Zbor frânt” și „Viața și moartea nefericitului Filimon”. Era o perioadă căreia eu îi duc dorul, pentru că după aceea lucrurile s-au schimbat, timpul s-a schimbat și am fost împins pe cu totul alte căi. Dar mă bucur că am dus la bun sfârșit cartea, care a rămas să zacă mulți ani, vreo 17 – 18 ani , și care a fost

publicată abia acum și care-mi dă posibilitatea, la o eventuală revenire să continui proiectele. Pentru că ... au existat câteva proiecte de cărți care s-au scufundat ca niște corăbii înainte de a fi terminate și de-a fi lansate la apă. Nu știu dacă este posibilă revenirea la ele spre a le definitiva. Dar vreau să spun că a fost atunci un moment când creația mea și eu ca autor eram într-un moment de ascensiune, de evoluție normală, după care a intervenit ceva pe care aș denumi-o involuție. Nu știu dacă cineva o să fie de acord cu mine. Pentru că dacă eu aș fi continuat să lucrez în aceeași linie, nu știu dacă aș fi reușit. Dar duc dorul acelor timpuri și aș vrea să reiau, să reînnod modalitatea aceea, procedeele acelea, viziunea aceea. Perioada aceea venea după o intensă punere la punct cu literatura modernă și contemporană română și cu literatura universală. Era o atmosferă social-cultural-literară propice actului creator. După care a intervenit o perioadă de eclipsă – eclipsă în genere a spiritualității. Și am făcut tot posibilul ca să rezist, să continui să lucrez, dar, de acum, erau cu totul alte condiții și n-am putut să continui așa cum aș fi vrut. Deci, cartea aceasta este o carte pe care eu o apreciez în chip deosebit pentru mine, pentru evoluția mea. De altfel, vreau să spun că dacă a fost publicată târziu – venind la cititor cu o mare întârziere – a mai venit și într-o perioadă când, nu interesul, dar posibilitățile publicului de a se interesa de literatură erau marginalizate”.

Sunt mărturisiri sfâșietoare despre dramele unei conștiințe de sine foarte edificatoare în conceperea contextului și a evoluției frânte a unui scriitor cu vocația tragicului, dar și o expresie a unui dezadaptat, a unui învins de dogmele și sistemul totalitar. Într-o lume devalorizată trecere au parvenirii, ambițioșii puși pe ascensiune pe scară socială. E o perioadă la care prozatorul va reveni după '90 înapoi în repetate rânduri, insistând asupra harței cu cenzura, cu dogmele sistemului.

**3.Subiectul și fabula.** Ca și în orice alt roman ionic, fabula nu corespunde cu subiectul. Autorul îmbină mai multe registre discursive, iar modul prin care facem cunoștință cu evenimentele este mai întortocheat decât în „Zbor frânt”, unde lumea e văzută prin prisma naratorului și a lui Isai, iar legătura cauzal-temporală a evenimentelor e mult mai puțin alambicată decât aici, unde naratorul e un reflector, cu un statut deosebit (alături de Filimon, Nichifor Fătu și Cristina, dar și Guja sau Ghior).

Felul cum se succed evenimentele din aceste discursuri narative și succesiunea lor, nu numai în universul imaginar, dar și în realitatea lor adevărată, este extrem de încâlcită, cu multe enigme, ca într-un roman polițist. Dacă modul cum facem cunoștință cu evenimentele abordate, de bine-de rău se clarifică de la un capitol la altul, apoi fabula, legătura cauzal-temporală dintre evenimente, trebuie dedusă dintr-o serie de relatări subiective, relativiste, iar naratorul este un martor ocular care știe cât știe personajul. Așadar el nu reconstituie „soarele” din „sumedenia de țândări”, lucrul acesta îi revine cititorului.

Care ar fi mobilul acestei cărți? Critica a fost, la data apariției, mai puțin receptivă sau a mers pe piste greșite. Din dosarul receptării, la data apariției romanului, reținem doar două probe mai concludente, pe alocuri percutante, de lectură ce aparțin prozatorilor, foarte tineri pe atunci, Vlad Neagoe („Literatură și artă”, 1988, 8 septembrie) și Nicolae Popa („Literatură și artă”, 1990, 20 septembrie), dar care, ce e interesant pentru noi, rezumă în mod foarte diferit fabula.

Iată câteva spicuiuri din lectura lui Vlad Neagoe, mai aproape de limbajul ideologizat al epocii: „O idee care se desprinde din fabula schițată a textului este că eroul principal Filimon, măr al discordiilor dintre părinți, a fost tratat ca un obiect, tranzacționat, furat, vândut, prigonit, prins și mutilat, apoi răstignit între dihoniile rubedeniilor

și ale mediului social. Totodată, în roman este 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. Autorul și-a ales drumul cel mai greu să spună adevărul contemporanilor, înfățișând realitatea răsfrântă în conștiința unui tânăr încă neformat, pradă ușoară a unor forțe obscure... O mamă, care fusese vândută în căsătorie, rămâne singură, distrusă, cu doi copii pe timp de foamete. Divorțând, copiii sunt negociați ca și bunurile. Mama, firește, nu vrea să-și cedeze fiul bărbatului-monstru. Până la urmă, soțul-tiran i-l fură și-l dă drept dispărut, ca apoi să-l supună unor suplicii neomenești: e bătut, băgat în colonie, apoi e scos, pus sub supraveghere, hăituit, iarăși bătut, în sfârșit, mutilat – i se taie limba. Un subiect schițat sumar, dar zguduitor prin adevărul său...”. Această perspectivă sociologică, dincolo de unele aproximări și inexactități, are foarte multe repere logice, personajele sunt exponente ale diferitelor medii sociale și politice, evenimentele, acțiunile și destinele lor sunt foarte concludente prin tragismul lor.

O abordare nu mai puțin originală, dar mai aproape de text, dă Nicolae Popa, care observă totuși exact că viața și moartea lui Filimon e din „întâmplări ce i s-ar potrivi mai curând unui roman polițienesc”, sau că „textul romanului, așa cum este el ordonat în pagini (abuzând în suprimarea gramaticii până la omiterea majusculei din capul frazei, presărat cu interjecții, frânt cu propoziții sau cuvinte incidente, ca să nu amintim și de alte caracteristici), ar merita toată atenția și îngăduința unui migălos semiotician”. Sau o altă observație despre esența naturalistă a romanului: „Pe tot parcursul cărții se insistă asupra suferințelor fizice ale nefericitului Filimon. În fond nici nu se pune problema cunoașterii de sine, ci mai curând problema împrejurărilor de viață ce au cauzat nefericirea”. În viziunea lui N. Popa „Filimon rămâne până la urmă un tip închis la suflet chiar

și pentru sine însuși, interiorul său lăsându-se cunoscut indirect și doar prin ecoul pe care îl au acolo senzațiile de durere, frig, spaimă, greață, prin crispările ce i le produc anumite amintiri. În rest – întrebări, întrebări (Ce sunt? De unde vin? Ce datorii am de îndeplinit pe acest pământ?), răspunsul cărora nu-l vom găsi formulat nicăieri. Dat fiind că nici nu se caută un răspuns anume”.

Iată și interpretarea subiectului: „Subiectul te poartă când cu repeziciune, când lent, ca într-un film proiectat cu încetinitorul, romanul prezentându-se în acest sens ca o operă irepetabilă. Cine și ce caută? S-o luăm de la început. Filimon zace fără cunoștință la spital. Se dublează. Dublura se pornește spre Satul Amintirilor. Mai exact, e o înaintare în paralel. Unul din el „se vede înaintând pe sub pământ, către casă, prin galeriile carierei de piatră în care a lucrat el mai înainte și care duc sub casa Copilăriei lui”. În contratimp se desfășoară o urmărire în toată legea, prin gări, prin hrube întunecoase, bineînțeles există și un pistol pentru orice eventualitate, viața e pusă mereu în pericol de urmăritori, unul din aceștia – cel mai de temut – fiind Nichifor Fătu, despre care atunci când se vor vedea față în față, la capătul prigoanei, Filimon va afla crudul adevăr „că tov. Nichifor Fătu care își zice că e tată-tău, cum te-a luat cu forța de la mamă-ta, tot așa cu forța a avut-o și pe maică-ta, la șaptesprezece ani, când v-a zămislit pe voi”. Însă nu numai de dragul acestui adevăr s-a insistat atât de mult asupra căutărilor. Iată pricina: „ – Ghior, ce vrea el? Despre ce vorbește? – comoara lui moș Andrei...”. Într-adevăr, se caută o comoară, se caută aur”. Fabula e concepută, conform canonului la modă în anii '80, în cheie polițistă, la un moment dat vorbește de „cadrul oniric”, ca în final să-și exprime regretul că „acest Nou Roman nu are la noi autori fideli”.

Mult mai târziu, Felicia Cenușă, încercând o analiză inedită a poeziei romanului, constată uluită că



„romanul nu e rezumabil și cu greu putem detecta din fragmentaritatea excesivă posibilitățile de subiect”, dar „fabula ar fi următoarea”: „Precum spune însuși titlul, Filimon este nefericit. Fiind îndrăgostit de soția prietenului său, el îl omoară pe acesta. Rădăcinile adânci ale crimei vin chiar din însăși familia personajului. Tatăl său, Nichifor Fătu, o seduce pe mama lui Filimon, se căsătorește cu ea, pentru ca mai apoi să-i creeze o viață insuportabilă. După ce divorțează, Nichifor Fătu încearcă să-și recapete fiul. Întrucât „nu există lege ca să ia copilul de la sânul mamei”, Nichifor Fătu decide : „Dacă nu-i am s-o fac eu”. Fiul său moștenește pornirile banditești ale tatălui, spărgând un magazin, apoi omorându-și prietenul pentru a-i lua soția”. Fundamentarea naturalistă a comportamentului, a legăturilor cauzal-temporale ale evenimentelor, într-o literatură care idealiza și poetiza, își avea rațiuni polemice, dar nici acest fapt nu trebuie exagerat. Oricum, cadrul (sau fundalul romanului) e naturalist, nu și conflictul.

Rugat să transpună fabula, într-un limbaj tranzitiv, însuși autorul nu ne spune mare lucru: „Eroul central, Filimon, ajuns la un moment crucial în viața lui, dragostea și căsătoria, își dă seama că nu este „om întreg”. Această descoperire îl conduce la concluzia că nu mai are rost să trăiască. Acceptă să moară. Dar, mai întâi, vrea să se clarifice: de ce sunt așa cum 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, 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... Pornește în Căutarea Răspunsului (a Destinului său), roagă Timpul (Apa Vremii) să se întoarcă îndărăt, ajunge la Bunica muribundă, pătrunde în Casa Copilăriei, găsește Lacătul Ruginit ce i l-a pus taică-său pe gură... În cele din urmă,

ajunge să descopere că de la Nichifor Fătu i se trag toate și... se leapădă de el, îl contestă ca părinte, – blestemându-l pe el și pe tovarășul său Guja, bătrâna canalie! Atunci cei doi îl doboară la pământ, îi scot limba din gură și i-o retează... Filimon moare. În clipa de pe urmă are viziunea chipului mamei sale alături de care își găsește locul odihnei de veci”.

Expunerea fabulei, în varianta autorului, e centrată pe descoperirea că Filimon nu e om întreg. Destăinuirea i-o face Dionisie Oprea, chiar, accidental, un student exmatriculat? Sau e un exponent al intelectualității eșuate? că a citit atâtea cărți? Sau cât de neesențială e parabola cu lacătul la gură în țesătura fabulei? Nu înaintăm pe calea extrapolărilor sau denaturărilor, dar, într-un regim al ambiguității scriiturii, criticii de la curte, birocrății literari și lacheii acestora nu puteau accepta adevărul că nu numai intelectualitatea basarabeană a fost, mult timp, repetentă la capitolul adevărului istoric, al identității ființei noastre. Dar să revenim la text. Ce e important în varianta fabulei, repetăm, în viziunea autorului, e că nu întâmplător protagonistul află adevărul identității sale cu prețul morții. Multitudinea de parabole grefate (observația cu parabole grefate e a Feliciei Cenușă) favorizează mai multe lecturi ipotetice, făcând din viața și moartea lui Filimon, din istoria unei familii, a unei societăți, un roman politic, în ultimă instanță, o antiutopie despre țara cea mai fericită.

Nu mai multă lumină face și Ion Simuț („Scriitura unei agonii”, „România literară”, 2006, 28 iulie) care insistă în câteva rânduri asupra altor scene cu alte adevăruri: „Cine este acest Filimon, anunțat din titlul romanului?.. El nu e cine credea că e. Aflat în comă, la limita dintre viață și moarte, într-o stare de semi-conștiință, el imploră destinul să-i dea trei zile și trei nopți pentru a dobândi suficiente deslușiri despre sine. Fusese victima unui accident sau, cel mai probabil, al unor agresiuni, în urma cărora se trezește zdrobit sub un morman de bolovani și peste o stivă de

scânduri. Camera în care, într-o noapte, este prins fugarul Filimon de către Nichifor Fătu, în casa lui se prăbușește într-o galerie subterană, una din multele care macină pe dedesubt localitatea, galerii săpate nu numai pentru piatra obișnuită, ci și în căutarea prețioasei pietre galbene, interpretată în mitologia locală ca un fel de comoară ascunsă.

Deși prin memorii dureroase află ceva despre sine, Filimon plutește în incertitudini, până la sfârșit... Tot romanul e o îndelungă și chinuitoare zbatere în ceață: o explorare a memoriei fragmentate și a conștiinței tulburi, sub presiunea unui ultimatum. Acționează o somație interioară a sfârșitului amenințător. Filimon se simte ca și cum ar fi chemat la „ziua judecății”, într-un proces lumesc al propriei vieți. Dar cine e acuzatorul? Un anume Nichifor Fătu, care îi spusese lui Filimon că e un copil găsit în zona gării și plasat apoi într-o colonie din preajma carierei de piatră. Acesta i-a creat lui Filimon în permanență impresia unui ins nefast, a unei autorități opresoare, pe care o detestă și cu care intră în conflict. Iar aceste conflicte se soldează de fiecare dată cu înfrângerea lui Filimon. Nichifor Fătu era șeful unei cariere de piatră, unde a lucrat și Filimon. Se declanșează obscure rivalități între cei doi, deși primul era de două ori mai în vârstă decât al doilea. Elucidarea firelor nevăzute care îi leagă într-un destin comun pe cei doi o realizează în final (în capitolul XIV, care e unul de deznodământ) Ghior, revenit dintr-un azil de bătrâni. Filimon este copilul lui Nichifor Fătu, rezultat al unui șantaj odios săvârșit în tinerețea sa de comisar asupra unei fete de șaptesprezece ani pentru a-i salva tatăl. Ulterior a fost smuls mamei căreia i-a spus că a murit. Filimon o va găsi însă în mod misterios pe mama sa în „bunica Ștefania” și va înțelege că fiica acesteia, Cristina, față de care avea o afinitate obscură, este sora lui (capitolul X este excelent prin poezia acestei comuniuni). Filimon va manifesta

însă o atracție fatală față de soția lui Nichifor Fătu, Gafa, care va recunoaște că Rena este fiica lor. Maistrul Fătu, gelos și umilit, îi va înscena lui Filimon, drept răzbunare, un accident de producție (o ciocnire de vagoane), dar tot el îl va scoate de la pușcărie înainte de termen și-i va obține locuință. Între fiu (Filimon) și tată (Nichifor Fătu, necunoscut și nerecunoscut de fiu ca atare) se naște nu doar o rivalitate, ci și o ură de moarte. Episoadele acestei crunte adversități sunt numeroase. Frânturi dintre acestea reapar, pâlpâie în conștiința muribundului Filimon. Starea de confuzie a faptelor se menține pe tot parcursul romanului și e nevoie de un cititor foarte vigilent pentru a înțelege toate conexiunile și pentru a face toate deducțiile. Impresia de băjbâiala prin întuneric, prin pâclă, starea depresivă de imposibilă dezmeticire dintr-un coșmar se mențin copleșitor, compunând scriitura dificilă a unei agonii și a unei incertitudini existențiale. Romanul transcrie procesul obscur de conștiință a lui Filimon din ultimele sale trei zile de viață”. Și în această expunere detaliată atestăm nu mai puțină „transparentă interioară”, dar și multă dezordine, și contingență, inexactități în tratarea subiectului. Rămân multe enigme legate de o crimă sau alta, dar și de aurul lui moș Andrei.

Cu siguranță, din sumedenia de „țândări” e foarte dificil a reconstitui legătura causal temporală a evenimentelor. Așa cum am putut constata, fabula e transpusă în felurite variante. Dacă în romanul doric intriga și fabula se disting prin claritatea mobilurilor și limpezimea curgerii evenimentțiale, apoi în romanul ionic toate acestea sunt învăluite în ceață.

În romanul ionic jurnalul intim, memoria involuntară, monologul interior și mai cu seamă fluxul conștiinței conduc la estomparea legăturilor causal-temporale, la complicări în stabilirea unei logici efective, a cauzelor determinante, cu alte cuvinte, a mobilurilor unei

sau altei acțiuni. Fluxul conștiinței, cum observă Salvatore Battaglia („Mitografia personajului”, Buc., Univers, 1976, p. 439), se bazează pe „asocierea liberă de idei” și conduce la distrugerea „tramei logice și temporale”.

Mai mult, în aceste câteva lecturi, romanul e conceput fie ca roman social, roman de idei, fie ca roman psihologic sau de analiză, fie ca roman naturalist, oniric, parabolic sau politic. E la urma urmelor 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. Intuiția noului conținut stă în ansamblul tuturor stilurilor, în bogăția relațiilor dintre personaje, în plurivocitatea acestui prozo-poem.

**4.Sistemul de personaje.** În romanul „Zbor frânt” sistemul de personaje și raporturile dintre ele se deduc mult mai lejer. Dificultățile de receptare, încurcătura din monologul dialogizat al lui Isai, între Isai-Acesta și Isai-Acela, între Isai și Ile etc. sunt departe de cele întâmpinate la încercarea de a pune cap la cap personaje, evenimente, situații, gânduri cauze sau acțiuni. Rămânem cu multe confuzii și după a doua sau a treia lectură legate de Cristina sau Străina, de povestea cu aurul care poate fi lecturată și ca o parabolă neînțeleasă de Guja etc., etc.

Și aici, ca 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. Personajele romanului nu sunt „pozitive sau negative”, „statice sau dinamice”. Ele parcă se împart în „dominatoare și supuse”, dar nu prin temperament sau poziție, ci prin ceva foarte obscur.

Numele proprii, cu valori semiotice, au o mare importanță în vehicularea ambiguității. Astfel, se știe,

Filimon înseamnă în elină iubitor de oameni, Nichifor – biruitor, din perspectiva zilei de azi, un înfrânt, iar în contextul timpului, Nichifor Fătu e un fel de „făt-logofăt” al noului regim, Andrei – curajos, bărbătesc, în roman toate numele au tocmai încărcătură negativă, ușor echivocă sau antitetică, în cazul lui Dionisie (o sugestie a beției, a instinctelor dezlănțuite, a orgiei), excepție făcând numele bunicii Ștefana și a surorii Cristina, iar Gafa, Guja, Ghior sunt nevrednice, lipsite de destoinicie chiar la nivel sonor, iar mama lui Filimon, de care protagonistului nu are știre, nu are nici prenume.

În câteva notițe, Vladimir Beșleagă schițează astfel sistemul de personaje: „În „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine” personajele/ actanții sunt: Filimon (preschimbat de tată-său în: Felix), mama (de la care a fost răpit cu forța în copilărie), sora (geamănă) Cristina (medic), bunica, bunelul Andrei, Dionisie Oprea (student exmatriculat), Gafa (gazda lui Filimon), Rena (fiica mică a femeii cu care Filimon încearcă să întemeieze o familie), Nichifor Fătu (mare activist comunist, care a deportat oameni nevinovați), Guja (tovarășul său de crime), localități: Basarabești, Satul Amintirilor (unde s-a născut Filimon și-și are casa sora sa Cristina), Pârâiașul și Gardul care desparte cele două case, Gara (de cale ferată, unde mai activează Nichifor Fătu), Ceahlăul din depărtare etc. Timpul istoric în care este plasată acțiunea: perioada postbelică: anii '40 - '50 -'60...”

**Filimon** este una dintre cele mai interesante și complexe figuri din literatura basarabeană, e un personaj remarcabil prin intensitatea trăirilor și suferințelor, prin interioritatea-i bizară, prin tragismul condiției sale umane. El e 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 e „om întreg”.

Filimon, în virtutea împrejurărilor, nu cunoaște pe maică-sa, nici pe bunica Ștefania (în elină, semnificând inel, coroană) sau pe sora sa geamănă Cristina, cu care ar fi putut avea un incest.

Într-o lectură *ad litteram*, Filimon e un tânăr zidar, „cu obrazul neras”, „presărat cu țepi negri și rari”, un muncitor fără identitate, mereu aflat sub ochii unui tată, cu trecut de comisar, dar de existența căruia nu știe nimic (e rupt de la sânul mamei și declarat înecat, înmormântat sub o moviliță). Filimon (când avea: șapte? nouă ani?), spărgând geamul a fugit, ba mai înainte i-a întors vorba prima dată lui Nichifor Fătu și „i-a zis: jandarmule!”. El nu știe nimic despre sine (i s-a spus că a fost găsit la gară), e un supravegheat la școala de meserii, unde Nichifor Fătu are un director cunoscut, dar și un fugar cu repetate eșuări (din colonie, din Basarabești, în Satul Amintirilor), mereu vânat, nu realizează că este o pradă pentru Nichifor Fătu și complicii lui. (Nu întâmplător glasul studentului îi spune: „Nici nu știi cine te joacă pe degete”).

Ceea ce știe cu siguranță Filimon e că toți au nevoie de mâinile lui să urce la piatră, să dea cu târnăcopul, să care cu tărăboanța până își omoară mâinile și toată noaptea le bate de părăți, prin somn, iar gândurile le-a lăsat în paragină, uitate, le-a acoperit mălurile, trăiește, cum află de la student, fără știre, care îi spune: „tu nu știi, trăiești ca iarba... inconștient”. Aflând de la student că „tot omul are un nerv... ne străbate din tălpi până în creștet... nervul acesta ne leagă făptura de inima pământului și de crucea cerului”, Filimon nu poate iubi femeia cu care urma să întemeieze o familie. Are o primă revelație: cu nervul rupt, el se vede „un fel de om ori un fel de nimenea”.

E o victimă inocentă a unor întâmplări, dar și un nenorocit, un exponent al societății maladive, în care oricine e spionat, al unei societăți clădite pe minciună și violență, pe fărădelege și puterea birocratului (Dacă „nu

există lege ca să ia copilul de la sânul mamei”, atunci tata lui Filimon, Nichifor Fătu, își face legea sa: „Dacă nu-i, am s-o fac eu”). E victima unei societăți în care se face legea celui mai tare. Iată de ce într-o societate anormală, Nichifor Fătu are asupra lui Filimon drept de viață și de moarte.

Tragedia lui Filimon nu poate fi sensibilizată decât în relațiile sale dialogale cu lumea. El nu o înțelege și nu e înțeles. Uneori „miel”, alteori „lup adevărat”, Filimon nu poate fi oprit nici de femeia care, după Nichifor Fătu, ar trebui „să-l îmblânzească definitiv”. În repetate rânduri, aceasta îi spune că nu e om întreg, pentru că n-a iubit-o, dar n-a iubit-o din teamă, pentru că (îi spune glasul eului dedublat) ea era pe marginea prăpastiei, ochii ei „privind cerul, fără fund cerul, fără fund prăpastia”. Abia înainte de moarte în ziua a treia, încercat de un sentiment acut al înstrăinării, are subit ultima revelație: „... m-au părăsit toți, o, mamă, care m-ai născut, de ce m-ai aruncat în lumea asta?”

Problema acceptării sau neacceptării lumii de către protagonist sau viceversa: acceptarea sau neacceptarea protagonistului de către lume are loc și în „Zbor frânt”, dar fără acuitatea cutremurătoare, înaintată în prim-planul conștiinței lui Filimon, copleșită de înțelesuri incompreensibile. În ziua a doua de reconstituire a destinului său, Filimon își aduce aminte cuvintele bătrânului zidar, cuvinte cu încărcătură simbolică, și cu mare putere de sugestie: „Piatra scoasă de sub sat, aici nu ține...”. E o idee magistrală pentru înțelegerea romanului, e un gând ce îl încearcă pe Filimon până și în apartament, în casa nouă (obținută de altfel la intervenția lui Nichifor Fătu), dar și aceasta populată de himere, plină de glasuri, de care nu are scăpare.

„Încăpățânatul” de Filimon (în ochii lui Nichifor Fătu acesta e înfrânt, îmblânzit de femeia cu copil pe care, se pare, i-a ales-o el) nicidecum nu poate desluși glasul de



după ușa oarbă: „Femeia are să-l în... îm...”. La început a crezut că totul i se trage dintr-o lovitură cu dosul palmei peste obrazul Renei, copila femeii cu care ar fi vrut să întemeieze un „cuibușor”, cu femeia care i-a spus nu o dată că nu e întreg, dacă nu a vrut să o iubească acolo sus, pe stâncă, la marginea prăpastiei care parcă îl sorbea, o situație dintre multe altele reluate ca un leitmotiv.

Tensiunea conflictului interiorizat dintre el și lume este creată de nesfârșite angoase, mai toate legate de spații închise: cameră, casă, salon de spital. În fluxul conștiinței lui Filimon revine obsesiv teama de a nu afla, în timpul sortit, trei zile și trei nopți, adevărul despre identitatea sa.

Tentația libertății imposibile, sublimată în vis prin zborul cu mâinile, cu aripi ca păsările, dar cu piciorul legat cu o frânghie, într-o viziune poetică, fantastă, cu căderi reluate magistral pe tot labirintul existențial al protagonistului care e vânat ca o pradă are o mare forță de expresivitate. Orice încercare de evadare (din fântâna fără fund, din subterane, din pușcărie) chiar și într-un regim magic sfârșește cu drame metafizice.

Tortura explicitării răului, abătut asupra sa, atinge intensități maxime odată cu lămurirea coșmarului cu Nichifor Fătu, în două-trei scene îngrozitoare prin ferocitatea lor: Nichifor Fătu „odată strânge hățurile în stânga, iar cu dreapta învârtește chiuind o vargă lungă și mlădioasă deasupra apei – așa, uite – așa! – scândura de sub picioare lunecă prin apă, da, pentru că plutește acum pe o scândură și la ea sunt înhămați cei doi care trag pe sub apă, nu au voie să scoată capul nici pentru o clipă, imediat ce-ar scoate capul, scândura s-ar duce la fund și odată cu ea s-ar cufunda și el – să nu-i slăbesc o clipă! – iată, unul îndrăznește să scoată capul, apoi și celălalt, dacă se văd și se recunosc? atunci gata, s-a zis cu el! Nichifor Fătu prinde a învârti varga – ea, încăpăținată, îl ațâță, lasă că vă înfrâng eu, nu mai scoateți capul niciodată, până mă

duceți sus, la izvoare! – ochii i se umplu de lacrimi calde – vreau să îmi închei și eu fâgașul pe lumea asta, să-mi văd nepoții, dar voi, pe voi numai vă slăbești un pic... și izbește cu pieptul în zidul de salcâm, cu stânga trage de hățuri, iar cu dreapta învârtește energic varga lungă, mlădioasă, pe deasupra locului unde trebuie să fi plutind pe sub apă capetele lor...”. E poate cea mai înspăimântătoare expresie a relațiilor dintre părinți și copii, care într-o societate totalitară reeditează relațiile dintre stăpân și robi, dintre călău și victime.

Metamorfozele protagonistului, mai ales în episodul dela moară, au substraturi kafkiene, culatente extraordinare. Raportate la realitățile social-politice, acțiunile de mutilare și spălare a creierilor, în roman procesele de la moara simbolică, nu sunt gratuite sau total lipsite de sens. Citez un episod demn de literatura de groază: „La o parte! La o parte! strigă câțiva handralăi tăbârcind niște saci gri. E rândul lui Nichifor Fătu! Macină dumnealui! Nichifor Fătu vrea să facă semn să toarne, dar deodată sare din loc, apucă el sacii și-i deșartă. Pietrele huruie gemând, și Filimon simte cu tot trupul: cu mușchii și picioarele, cu toate osișoarele lui, că... – pe mine mă macină! pe mine m-au aruncat între pietre! Pietrele se învârtesc, și el se întinde printre ele făcându-se pulbere – să nu uit... ce vor ei? ...m-au turnat în coș, toate osișoarele mi le fărâmă... – deodată tresare: dar ochiul? a rămas în spărtură, stă înfipt în așchia de sticlă: Curge, mări! – gata, m-au măcinat?”. Din făină se face beton și se toarnă într-o formă: „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 îl 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... Ce-ați făcut din el?! se

aude un glas de femeie – cine strigă? glas cunoscut, dar nu-și aduce aminte... am uitat tot... tooooo la cuptor cu el! zice un alt glas, de bărbat, și niște mâini îl întorc cu fața spre cuptor și prind a-l împinge spre gura roșie...

Baaamm! – se clatină el înainte și înapoi, iar înainte, iar înapoi și odată se prăbușește pe podea și se sfarmă bucăți:

– m-am sfă-râ-mat...”

Filimon, „fără vedere”, vede mai bine în Satul Amintirilor, unde află adevărul despre sine și i se leagă nervul la loc: „ – bine, Filimoane, și acum află că tov. Nichifor Fătu, care își zicea că e tată-tău, cum te-a luat cu forța de la mamă-ta, tot așa cu forța a avut-o și pe maică-ta, la șaptesprezece ani, când v-a zămislit pe voi –

minți, corcitură! ea singură a venit la mine în pat – a împins-o tată-său, ca să-l lași în pace! – tu l-ai lăsat până ai avut-o pe fiică-sa, pe urmă l-ai deportat – Comoara, ia-ți comoara! taci!”

Nichifor Fătu și Guja îi taie limba lui Filimon care „se înecă într-un gălgâit peste care veni, ca o apă, foșnetul dudaielor uscate, pline de praf, dându-i năvală pe gură, lipicios, umplându-i gâtlejul... și urletele schelălăite ale dulăului din buruieni... apoi totul se transformă într-un horcăit care-i umplu urechile asurzindu-l...”. Este adevărul pentru care Filimon a plătit cu restul zilelor, a plătit cu viața. În plan metafizic, el este un biruitor asupra împrejurărilor, asupra destinului de condamnat, asupra sa, căci toată viața a fost „fără voință, aplecat”, iar trei zile și trei nopți constituie pentru Filimon un act de purificare în ideea de a deveni „om întreg” (în contextul relațiilor cu celelalte personaje) obține valori plurivoce (O situație identică întâlnim în „Zbor frânt” cu Isai, văzut de soția sa, „cuminte” cândva). Cuvântul bivoc constituie o modalitate fundamentală în poetica transfigurării personajului în romanul modernist.

**Nichifor Fătu**, tatăl lui Filimon și al Cristinei, este un posedat, un nebun al disciplinei, al ordinii, al forței brutale și violente. Viața, pentru el, e o luptă continuă, o vânătoare, iar copiii săi sunt când niște idiști, când niște mândzoci („la treabă trebuie puși mândzoci”), el e stăpânul care a dominat efectiv o lume și o mai domină în visele și fanteziile sale, a vânat cu voluptate pe toți, dar mai întâi pe fiica de șaptesprezece ani a lui moș Andrei, socrul său, și pe cumnat pe care i-a deportat.

Într-o viziune caricaturizată, Nichifor Fătu nu e numai stăpânul de altă dată, dar și sluga fidelă (se autodefinește „câine bătrân”), care „știe metodele și șiretlicurile șefului”. A fost comisar, șef de carieră, șef de gară și subșef. A bătut tot felul de dușmani, i-a strâns pe codreni în colhoz, nu are remușcări pentru faptele săvârșite, dar are în ochi vedenia femeii înalte și subțiri și nu poate scăpa de flăcările roșii-vineții, din care ies umbre, lucruri, umbre de oameni, vii și arată cu degetul la el. El avea o vorbă: „eu n-o să îmbătrânesc niciodată! cum? Uite-așa! mâncare bună, udătură cu măsură, de lucru, doamne ferește, să nu te lași, și să iubești”.

Pentru el, Filimon e ca și „înfrânt”, iar Cristina e încăpățânată, nu-l mai ascultă. Cristina a râs o dată de dânsul (nimeni n-a râs pe lumea aceasta de dânsul). Nichifor Fătu, om în etate (ajuns la „capătul zbuciumărilor”, „numai greutateți, hai și hai, tot la fuga”), vrea să-l achite pe Filimon pentru o crimă, se pare, cu multe necunoscute, acum după ce a ținut altă dată cu tot dinadinsul să fie judecat Filimon pe doi ani pentru o ștregărie.

Figura lui Nichifor Fătu („cu ochii nemișcați ca de sticlă, cu pleoapele lăsate peste ei, dar numai pe jumătate, și cu pungi mari vineți sub ochi”) e tipică pentru un conducător cu nostalgii totalitare, nemulțumit de tineri, de schimbările din societate. Se vrea mereu angajat politic, e plin de proiecte, deși nu e totdeauna perseverent.

Nu-și duce la capăt chiar toate intențiile. Când e șef de carieră nu reușește să toarne până la capăt „statuia marelui conducător”, care trebuia să aibă patru metri înălțime, nu a apucat să toarne decât cizmele: „apleacă-te în fața cizmelor! voi aiștia, nu știți să vedeți în spatele detaliului întregul” (Nichifor Fătu simte că i se umplu ochii de lacrimi). El scoate piatra galbenă de sub sat și se prăbușesc casele noaptea sub pământ.

Aflat în cabinetul șefului, el are vedenii din trecutu-i de comisar (de acum 30-20 de ani), retrăind imaginar plăcerea subordonării militare („Drepti!” și toți se ridică rămânând țepeni, ca niște lumânări). Are conștiința datoriei împlinite. Își mai păstrează vestigiile trecutului său „glorios”: „Cu viața a plătit” („Atâtea cocarde și semne se rânduieră, dar acum... rămăsese fără nici unul”, dar le poartă în buzunarul de la piept, pentru toate a plătit cu zile, cu nopți, cu ani, cu bucăți de viață). El știe un adevăr amar: „cât îi omul mare și tare” toți se aștern în calea lui, „cum cade și ajunge iar jos”, toți îl părăsesc. În cabinetul șefului, cu mobilă masivă, are senzația că e urmărit, înregistrat, spionat. Este năpădit, înfricoșat de obsesii. Iată-l îngrozit de „ochiul negru”: „... întâi e mic cât un bob, dintr-odată crește, se face un ghem negru și-i aproape, de tot aproape, să întinzi mâna și să-l prinzi – dacă aș putea! l-aș arunca naibii în foc să nu mi se bage mereu în ochi! drăcie, ia să mut ochii în altă parte spre ungherul acela... brusc ochii se întorc spre colțul din dreapta care taie cele două rânduri de scaune – am scăpat, l-am păcălit! – și rămân iar nemișcați, cu pleoapele grele acoperindu-i pe jumătate – alb, aici e alb! ... Știe că nu o să dureze mult și ghemotocul negru o să vină iar – să nu mă gândesc, să nu-mi aduc aminte...”

Nichifor Fătu e doborât de ani și de spaima trasă atunci, când „l-au aruncat atunci pe jumătate mort de pe malul înalt în lutniță, ori de ce i se bagă în nări, în plămâni, în suflet mirosul acela înăbușitor care-l urmărește de atâtea

ani, „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 şi-mi înghite capul şi nu mai ştiu ce fac, mi se încurcă toate în minte – zilele şi nopţile faptele, gândurile”.

Nichifor Fătu are metodele sale de a da pe cale dreaptă pe Filimon. I-a fost greu atunci când Filimon s-a vârat în magazin şi a furat o bicicletă, dar nu era să-l lase să se facă hoţ şi l-a băgat la puşcărie pe doi ani; bătaia aceea la mama Ştefana de l-a făcut neom. Filimon şi Nichifor Fătu alcătuiesc un cuplu care se completează reciproc (tot atât de remarcabil ca dialogul subtextual dintre Serafim şi Anghel din „Povestea cu cocoşul roşu” de Vasile Vasilache). Dacă Filimon are muştrări de conştiinţă, încearcă să-şi explice felul său de a fi, ieşirile sale greu de înţeles, apoi Nichifor Fătu, din punctul său de vedere, este aproape un sfântuleţ care nu ar avea nicio vină. E parcă un dialog al surzilor, din arta absurdului. El acţionează conform ordinului de la centru. E convins că s-a „dus dracului disciplina” şi că trebuie să fii aspru, „să nu te baţi pe burtă cu subalternii”. Limbajul de lemn îl caracterizează de minune: „cadrele! trebuie reînnoite toate, din işti care zâmbesc critic pe sub mustăţi să nu rămână nici unul, un lucrător trebuie să fie ordonat şi ascultător”. În lucruri nevinovate vede „chestie politică, chestie de securitatea statului”. El are să ajungă la centru şi o să le spună „cine-i acel student şi despre cărţile pe care le împarte anumitor tineri”.

În faţa şefului: „Nichifor Fătu se încruntă: în chestia aceea a fost implicat şi unul care – ştiu, îl întrerupse şeful, mata ai făcut demersuri pentru el să-şi facă pedepsa aici, în carieră ca să-l ai permanent sub ochi – psst! zice Nichifor Fătu, aici este unul – acela peste care s-a surpat zidul? – da, adică, nu... Nichifor Fătu amuţeşte: acela ascultă! ce-ar fi să-l îndemn pe şef să facă recurs judiciar? dar de ce oare a pomenit despre intervenţia mea pentru Fe-li... Fi-li-?!- Fe-

li? Fi-li?! Exclamă mirat șeful, dar cine-i acesta Fi-li, căruia te ferești să-i zici pe nume? – Fe-li? Filimon, îngăimă Nichifor Fătu, este un tânăr zidar, care – numai este? – ba este! acela care nu mai este iată-l pe scaunul din colț, Fe-li... iar Fili... a fost la Basarabești aseară, a obținut apartament, și-a luat femeie, știi? Cică ar avea niște apucături ciudate: când e singur cade, bate cu pumnii în pământ, se lovește la tâmple, bătrâna-l știe de mic, zice că asta de când cu zidul – deci, pe acesta vrei să-l achiți acum după ce-ai ținut să fie judecat când cu cele trei vagoane de piatră pe care le-ai livrat dumneata în calitate de șef de carieră? – eu? Face speriat Nichifor Fătu – absurd iată-l pe responsabilul pentru marcarea și transportarea pietrei, uscățivul de colo care stă cu capul plecat spre umărul stând și... se uită la scaunul pe care șezuse acela – nu-i! a șters-o strigă Nichifor Fătu, vreți să spuneți că eu aș fi vinovat?! nu, cu mine nu o să vă meargă! există hârtii, există documente – există și martori vii, adăugă șeful. Nichifor Fătu se încruntă: știe că uscățivu-i mort, altfel de ce-ar zice? și deodată își dă seama că nu-l va ajuta să-și facă dreptate, nu aceea care se trece în hârtii, ci aceea din suflet, din inimă, simpla dreptate omenească, care-ți trebuie atât de mult când te pomenești ajuns la capătul zbuciumărilor”.

Nichifor Fătu e produsul firesc al disciplinei și ordinii totale, o jertfă a sistemului totalitar. Este ceva ce unește lumea romanului, ceva obscur ce coboară în rădăcinile ființelor; toți sunt cuprinși de spaimă, sfâșiați de dureri fizice și metafizice, se simt în pericol permanent, și stăpân, și slugă se mișcă într-un univers terifiant; toți parcă nu au scăpare trăind concomitent în două lumi: reală și imaginară.

**Cristina**, sora geamănă a lui Filimon, e medic, are casă în Satul Amintirilor. Este o fire interiorizată, o tânără încercată de spaime neînțelese și un frig existențial greu de suportat. Ea e „ cuprinsă de un val de frig care-o luă de

jos, de la picioare, și ea, pășind în casă, deschidea ușile și le lăsa deschise în urma ei – vrea să vadă: e într-adevăr așa ori poate-i o senzație subiectivă? Abia acum, seara, după ce se frământă destul, descoperi de unde pornește acel fior de gheață, care o pătrunse când intră pe poartă – acolo, la spital, unul dintre pacienți, în timp ce îi lua pulsul, o privi cu ochi tulburi: „doctorii oare se îmbolnăvesc și ei?” – dădu din cap: se întâmplă. Pacientul, un omulean roșcovan cu barbă rară, zâmbi amar: ziceam eu, cine umblă pe lângă boală... - parcă-i îngheță inima. Aceeași senzație stăruia și după ce intră în casă, de acum de câteva ore, iar după ce se lăsa seara și veni careva de la Morăraș: „vă pofteste la masa dumnealor”, gândi că sa-ar amesteca prin lumea care petrece o răci și mai tare...”

Figura Cristinei se asociază cu casa care e un spațiu nelipsit de anxietăți. Spre ea se îndreaptă Filimon pe căi ocolite, prin labirintul subteran, ajutat de forțe magice, dar și Nichifor Fătu cu complicii săi. Relațiile dintre Filimon și Cristina se precizează într-un dialog imaginar: „Cristina văzu pe Străina: „iat-o la doi pași, stă neclintită, ca dăltuită în piatră, cu fetița dinainte îmbrățișată de umeri, stă și o privește cu ochi albi de piatră: dă-mi-l înapoi – ți-am spus, nu-l cunosc, sunt medic, am grijă de bolnavi, nu să iau bărbații altora, și pleacă, sunt obosită! – și eu sunt, uite-o, arată la fetiță, umblăm și-l căutăm, simt că-i după paravan, acolo! Cristina dă iar cu mâna și figura de piatră dispăre, nu! se dă mai la o parte, numai fetița rămâne pe loc – ochiul? Acuși te suprim... citise undeva de curând că în secolul nostru tiranul cel mai mare care torturează, deformează, induce în eroare, face să deraieze minți, să curme vieți, este ochiul – cum? acest cel mai evoluat organ? – vorbi cu un coleg și-i mărturisi, că într-adevăr bănuise și ea ceva vag în această privință, dar fraza „ochiul tiran al fiecăruia din noi”, o izbi profund. Colegul râse: poate că orb te-ai simți mai bine? Cristina întoarse capul de la locul de unde s-au



retras Străina și fetița – dar asta, poate, pentru că ochiul nostru a rămas la stadiu de dezvoltare a omului de acum zece, douăzeci, treizeci de mii de ani, pe când lumea s-a complicat într-atât – un filozof antic, spuse colegul, și-a scos ochii ca să poată gândi mai bine...”

Ochiul Cristinei deformează realitățile, confundă realul cu irealul, transgresează spații și timpuri: „Dintr-o dată-și scoate baticul de pe frunte ca pe un cerc ce-o strângea, și-l pune pe genunchi, și pe dată lumea care părea atât de strâmtă, concentrată într-un singur punct ce se află aici, în cap, își recapătă proporțiile normale... și timpul, ca și spațiul se dilată, se comprimă... care-i interdependența? dacă aștepți pe cineva timpul curge extrem de încet, se dilată, așteptarea e golul, e dureroasă... colegul meu zicea 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, pe scaunul acesta din mijlocul casei, la dreapta mea se aud trosnind lemnele în sobă, dar trebuia demult să simt căldura... de ce tot privesc la geamul din fund?”

Cristina este o ființă creștină, demnă de numele ce îl poartă, seamănă cu maică-sa care în roman nu are nume.

**Guja** (trădătorul cel mai credincios) deșteaptă făptură, ce-i drept, toată viața a fost mâna dreaptă a lui Nichifor Fătu, pe care, până la urmă, îl vinde. Are conștiința că „lumea-i clădită pe rău, pe violență”, iar el e maestrul. Fără Guja nu se face nimic în lumea romanului. Întors din azilul de bătrâni, el vrea să găsească banii, aurul, comoara lui moș Andrei (linia polițistă a subiectului), și să se despartă pentru totdeauna de Nichifor Fătu. Nu vrea să moară ca un câine, pe sub garduri.

**Ghior** (corcitura care așteaptă mâna Cristinei) îi știe toate secretele lui Nichifor Fătu. Cele mai multe se nașteau în capul lui, iar Nichifor Fătu le trecea în fapt. O vrea de nevastă pe Cristina pe care i-a merit-o Nichifor Fătu.

**Dionisie Oprea** (studentul cu ochelari) este cel care sucește mințile lui Filimon, îi întoarce sufletul pe dos. El împarte cărți tinerilor, la gară se întreține cu turiștii străini, în limbajul epocii, cu cei de dincolo de „cortina de fier”. În viziunea lui Nichifor Fătu, acesta e un element periculos pentru securitatea statului.

Toate personajele se află într-un sistem de relații dialogale foarte diverse și bogate. Personajele, cu excepția lui Nichifor Fătu, nu au date precise ale caracterului tradițional, dar comportamentul lor este explicabil prin conjunctura în care trăiesc. „Corcitură” e un calificativ ce trece din gură în gură, de la un personaj la altul. Până și Cristina, la un moment dat, devine, în gura Gafei, o „stricată”.

Celelalte personaje secundare (multe dintre ele fără nume și prenume) – Străina, Șchioapa, Gafa, bunelul Andrei, bunica Ștefana, mama lui Filimon, șeful lui Nichifor Fătu, colegul Cristinei etc. – ca, de altfel, și protagonistul Filimon, nu sunt caractere, ci niște reflexe ale unei stări de conștiință, pentru că totul e interiorizat, totul e dialogizat într-un flux de conștiință. E ceea ce se întâmplă și cu tragedia personajului care se mută în interioritatea lui.

Modalitățile de psihologizare ale personajelor secundare sunt cele cunoscute din „Zbor frânt”, descoperite și explorate preponderent de romanul doric, de maniera lui Marin Preda sau Petru Dumitriu, dar mai au și ceva din fiziologismul Hortensiei Papadat-Bengescu.

**5.Po(i)etica romanului.** Noutatea acestui excepțional roman se explică prin reușita personajului principal, a cărui inițiere rămâne evenimentul cel mai sfâșietor și misterios din toate metamorfozele protagoniștilor și ale marilor învingători (învingători falși, cum îi numea scriitorul) din tot romanul basarabean. Cu un erou ca Filimon, un ins anodin și insignifiant, Beșleagă **des-eroizează** nu numai

clasa muncitoare (alegerea originii sociale a protagonistului a fost privită cu multă „înțelegere”, dar și cu prea mare ușurință chiar de către criticii redevabili), el dezmente mitul despre fericirea unei societăți, a noii orânduiri. O polemică în surdină cu principiile literaturii de comandă.

Nefericirea, frigul existențial de care suferă Filimon și celelalte personaje nu puteau interesa pe cei care au construit o societate bazată pe crime. Lucrul acesta nu putea fi exprimat decât într-un regim aluziv, parabolic. Romanul se constituie dintr-o suită de simboluri și parabole, dintr-un fel de *ars combinatoria* de elemente folclorice și mitologice, arhetipuri și topoi pe o temă veșnică: părinți și copii, de altfel, o temă fundamentală în creația prozatorului (care i-a dat interpretări neobișnuite și care a trecut oarecum neobservată de critică), dar noutatea esențială a poeziei romanului stă în **bogăția relațiilor dialogale**, în explorarea abilă a **cuvântului bivoc**, a **jocului de alterități**, a **ciocnirii punctelor de vedere**, a **construcțiilor hibride**, a **plurilingvismului**, toate – luate în ansamblu – constituind o polifonie rar întâlnită în romanul românesc.

Romanul are foarte multe puncte de tangență cu „Zbor frânt”, mai ales în planul dualităților interne ale protagoniștilor, dar cel de al doilea roman se deosebește favorabil printr-o mai mare extindere a libertății de manifestare a „omului din om” (Dostoievski).

Într-un dialog cu Serafim Saka, fiind provocat, Vladimir Beșleagă ține să accentueze anumite similitudini și diferențe dintre aceste două romane. O „continuitate, susține el,... trebuie să existe măcar și prin faptul că e scris de același autor. Același procedeu: rememorarea, reconstituirea unei realități consumate. În acest sens și există acea continuitate pe care o cauți. Cât privește procedeele artistice, maniera de exprimare, e cu totul altceva. Și acestea au fost dictate, pe de o parte, de subiectul romanului, pe de altă, de un ceva care se numește – teama

de o eventuală autorepetare. De aici și multe avantaje, dar și tot atâtea dificultăți...Spre deosebire de procedeul narațiunii, așa-zis tradițional, de exprimarea aproape orală din primul roman, în cel de-al doilea am căutat să nu pictez, să nu aglomerez detalii care să îngreuiereze lectura. Am dat doar anumite impulsuri, sugestii, pe care urmează să le întregească, completeze, să le continue însuși cititorul și pe care țin să-l antrenez într-o mai mare măsură. Să-l prefac, cum se spune, într-un colaborator al meu. Adevărat, felul acesta de literatură face mai dificilă lectura, dar dacă, totuși, se face, este, cred eu, mult mai rezultativă și interesantă”.

Se pare că în descifrarea romanului autorul a contat pe un cititor avizat. **Dialogul dintre autor și cititor** (cititorul conceput ca un colaborator al autorului) este, în pofida aparențelor, mult mai productiv decât s-ar fi așteptat scriitorul. Eroii lui Beșleagă sunt mult mai aproape de adevărul istoric. Opera lui începe a fi reinterpretată din alte unghiuri, mai potrivite pentru structura ei intimă.

Nefericirea lui Filimon nu e un caz ieșit din comun, un caz anormal, patologic. „Nefericirea” vieții lui Filimon și moartea „fericită” (dezlegarea de tată și regăsirea mamei pe celălalt tărâm, înaintând ca pe scara lui Osiris, cu treptele care coboară sau urcă, și soarele simbolic din finalul romanului) sunt de o expresivitate elocventă în afirmarea adevărului, a unui act de inițiere de o mare forță de generalizare.

**Relațiile dialogale dintre personaje** conduc la alte soluții decât cele pe care le propuneau prozele poetice cu „cărăbuși”. E adevărat, o bună parte a societății, **filimonizată**, întârzie în nostalgiile unui Nichifor Fătu. Lucruri foarte evidente în această mult prea întinsă perioadă de tranziție pe care o parcurge societatea. De aici rezultă și actualitatea, necesitatea acută a dialogului scriitorului cu cititorul, a cititorului cu personajele romanului. Despre **relația dintre autor și erou** am reprodus mai multe fragmente.

Ceea ce deducem din aceste mărturisiri e că romanul, (repetăm, scris ca într-o stare de transă, că la început nici personajele nu aveau nume) fără un efort de construcție conștientizat, denotă o intuiție sigură a **structurii dialogice a protagonistului**.

Structurat dialogic în XVI capitole, romanul se prezintă ca o lungă silepsă care încadrează „poveștirile” (**glasurile, viziunile**) lui Filimon (privilegiat în capitolele I, II, IV, VI, VIII, XI, XV), ale lui Nichifor Fătu (în capitolele III, V, VII, IX, XIII), ale Cristinei (în capitolul X), a lui Guja (capitolul XIV). În celelalte capitole (XII și XVI), de altfel ca și pe tot parcursul romanului, „vocile” sunt orchestrate polifonic, intervenind pe spații și durate mai scurte „vocile” lui Chior și Guja, a studentului, a Străinei, a Renei, a Gafei, a Șchioapei, a bunelului Andrei, a bunicii Ștefana, a mamei și a altor figuri episodice.

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**.

**Tehnica punctului de vedere** este explorată (ca la Aureliu Busuioc, Nicolae Esinenco) cu o virtuozitate mai rar întâlnită în romanul basarabean. În ceea ce privește natura relațiilor dintre personaje lucrurile se clarifică treptat odată cu elucidarea raporturilor dintre Filimon și Nechifor, două epicentre, două puncte de vedere antitetice. Dar deosebit de remarcabilă, în acest roman, este totuși **dedublarea protagonistului** în scene cu un du-te-vino între real și ireal. Filimon este pus să scrie tot ce s-a întâmplat cu el. Scena parcă e dintr-un roman cu realități de o cruzime cunoscută prozelor despre gulag: „Filimon stătea culcat pe o coastă, pe dreapta, cu capul dat pe spate, nemișcat – unde-s? – și doar cu pielea feței, a mâinilor, cu

tălpile – sunt desculț? – 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 clatină atunci când se duceau sau veneau pereții – respirația... odată cu respirația? – încerca să și-o rețină – să opresc pereții în loc! – și când credea că a izbutit, auzea pe cineva de alături:

– Iată creionul, iată hârtia...

Acel cineva se apleca la urechea lui, vorbea încet, dar răspicat, el însă nu pricepea ce i se cere, continua să lupte cu respirația ce ieșea ascuțită șuierând pe lângă ureche... - s-o opresc că s-or prăvăli pereții – o oprea, pereții se opreau și ei, dar erau gata să pornească iar.

– Scrie. Trebuie...

Capul vuia încontinuu înăuntru ca în horn, iarna – taci, vântule, cineva vrea să-mi spună ceva – erau cuvinte închipuite, nu spuse, dar acel cineva le auzi sau i le citi în ochii larg deschiși privind la peretele din față.

– Cât de scurt. Tot ce a fost, ce s-a întâmplat.

Acela se mută, acoperindu-i pătratul albastru asupra căruia își fixase privirea, ceea ce îi provocă o durere neașteptată, profundă. Închise ochii”.

Jocul planurilor real – ireal generează o stare de halucinație, pregătind dedublarea „firească” a protagonistului: „... așa cu capul dat tare pe spate stă să asculte, reținându-și respirația – pereții s-au oprit! – o secundă, două, trei – unde-s? de când stau aici? cine-mi vorbește la urechi? – patru, cinci, șase, - unde am mai văzut acest pătrat făcut din pătrățele mici? – nouă, zece, unsprezece... deodată pereții porniră din toată părțile asupra lui – am scăpat respirația: hrrr-iuuuuu, hrrrrriuuuuu! – horcăitul răsună chiar în urechi – nu-i decât o coală albastră de hârtie fixată pe perete în fața ochilor mei, ca să-mi pot aminti mai lesne...

– Tot ce a fost. Tot ce s-a întâmplat. Scrie!

...parcă niște semne negre împrăștiate pe o foaie albă vor spune ele ceva? și apoi nu mă pricep...

– Încearcă.

...dar ați uitat să-mi dezlegați dreapta, s-o scoateți de sub mine...

– ori cu ochii.

...cu ochii? pentru asta ați aranjat pătrățelele acelea? Așa aș putea, dar nu știu de veți pricepe voi ceva: iată ciotca, în unul; iată femeia, în altul; iată candela arzând în colț și bătrâna îngenuncheată, în al treilea, iată obrazul pe care l-am pălmuit... nu, nu pot, vedeți, se surpă pătrățele... - închide ochii – nu pot, lăsați-mă! – și peste o vreme îi deschide iar: pătratul albastru, împărțit în mici și multe pătrate stă în același loc – le-ați prins la loc, aveți destule pioane! credeți că... nuuuu! De acum el nu se poate opri... nu putu opri să nu apară de la sine în alte pătrățele; cotiga răsturnată pe marginea ulicioarei strâmbe, în unul; stiva de scânduri din mijlocul casei, înaltul; Cristina cu lemnul aprins în mână, când a pășit el pragul în al treilea; amândoi îngenuncheați, cap la cap, cu ochii uscați, peste mormânt... - maaamăăă! – dă capul convulsiv pe spate, cât poate de tare, pârâitul vertebrelor cefeî sparge horcăitul din gât... hrrr-iuuuu! hrr-iuuu! – mă hrăniți cu furtunul... dar ce vreți să aflați de la mine? – geme și țeava de cauciuc cade, încolăcindu-se roșie împrejurul gâtului, peste caietul și creionul lăsate alături”.

Protagonistul are revelația dedublării, descoperindu-și, în ultimă instanță, conținuturile **identității** și **alterității** sale palpabile într-un lung și chinuitor periplu de trei zile și trei nopți, cu situații și fantasmagorii ca acestea: „... Filimon se scoală, se ridică mai întâi pe un genunchi apoi de pe celălalt, își scutură pantalonii cu palma – praf de piatră de pe jos, piatră sfărâmată – 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

uriasă 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. Dar nu vede nici ușă, nici scară, iar pereții sunt așa de înalți! Își dă capul pe spate – lumina vine de sus – să urc, dar cum? – 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. Deodată simte o boare răcoroasă în față – este vreo spărtură pe aproape? vreun gang? – se uită: da, cum de nu am observat? sunt galerii acuma știu unde-s, în carierele de piatră! să ies mai repede cât n-a venit careva să-mi declare că așa fi fost iar judecat și băgat aici... - Se repede la dreapta prin gangul tainic, spart demult, încă pe vremea turcilor și tătarilor, pe unde se scotea piatra cu căruțele, iar după aceea s-a surpat și a rămas părăsit, iar ei, pușcăriașii, îl știau și fugeau uneori pe acolo”.

Aproape tot ce e memorabil în roman ține de **metamorfozele** lui Filimon, care încearcă să afle cine a fost, cine este, și care e răsplătit cu numeroase revelații:

„A! țipă Filimon. Aista-s eu!”

Filimon cel culcat stătea cu ochii pironiți la peretele din față și nici n-a clintit când acesta, ieși de sub podeaua de sticlă, a țipat. Acesta își astupă gura cu palma – nu cumva să țip iară și să mă audă cineva! – dar își zice mirat că nici prima dată nu și-a auzit glasul – n-am glas! – ci numai suflarea grea acelu culcat – nu-i nimeni aici, numai eu și... era să zică: și el, dar își aminti pe loc că acela e tot el – sunt tot eu – și unde zise:

„rău, frate?”

„d-apoi nu vezi?”

„de, întreb și eu, poate măcar tu vei fi având glas!”

„dacă l-aș avea! Auzi cum horcăiesc?”

„aud, cum să n-aud? și cine mă rog ți-a făcut-o?”



„ei... la început noaptea, acolo pe stiva de scânduri din casă... când mi-au descleștat dinții, n-am priceput ce vor, da pe urmă...”

„pe urmă?”

„zic, pe urmă, când s-a oprit mașina în pădure și mi-au zis dă-te jos și du-te un’ te-or duce ochii și să nu mai calci în sat...”

Tensiunea conflictului interiorizat este creată de refuzul de a crede că viața sa este condusă de altcineva, de întâmplări oarbe, de puteri nevăzute. Tot romanul de la un capăt la altul e pătruns de o anxietate cotropitoare, sugerată pe calea nenumăratelor obsesii, **obsesii orchestrate într-o tehnică a contrapunctului**. Felicia Cenușă observă foarte exact: „Toate personajele sunt angoasate de ceva: Filimon are teama disecării, căderii în zbor, prăbușirii în labirinturile subpământene, a târârii și a surpării pereților, teama de a nu afla adevărul în timpul sortit; Nichifor Fătu are teama „ochiului negru” care crește și vine să-l înghită să se răzbune, a căderii în fântâna în care se mai aruncă pietre (de fapt, la o analiză freudiană are loc frica de a fi pedepsit de nenorocirea fiului și a tuturor fărădelegilor); Cristina e apucată de un frig și un junghi de neînțeles, baticul mamei ba îi diminuează nevroza, ba i-o întetește, are frica bărbii roșcate, ce stă la geam, încearcă să se salveze, dar un strigăt, auzit și de Nichifor Fătu, un strigăt în șoaptă o răscolește”.

Dar mai întâi de toate, personajele sunt puse în fața „**oglinzii**” lui Filimon, în același timp Filimon e „**oglindit**” de Nichifor Fătu și de celelalte personaje. Un statut aparte are „**oglinda**” naratorului. Modul în care este conceput și reprezentat protagonistul este specific poeziei moderniste, prin intermediul căreia viața socială este interiorizată, intimizată, redusă la trăirile individului. Diferite sunt și formele de transfigurare și de redare a vorbirii personajelor. Stilul direct e îmbinat cu stilul indirect și indirect liber. **Fluxul conștiinței** (la interiorizarea lumii lui Filimon),

**memoria involuntară** (la Nichifor Fătu), **monologul interior** (al Cristinei), privilegiate într-un caz sau altul, alternează cu vorbirea directă, cu intercalări de scene legate între ele prin asocieri hazardate.

Vladimir Beșleagă dezvăluie esența ființială a protagonistului în raport cu Nichifor Fătu. Anume cuplul Filimon – Nichifor Fătu este cel mai relevant, dar nu mai puțin revelatoare sunt și cuplurile: Filimon – Dionisie Oprea, Filimon – Cristina, Filimon – femeia cu copil, Filimon – Guja etc., dar și Filimon, eu – Filimon, el (alter ego-ul său).

**Alteritatea**, ca formă de cunoaștere, constituie temeiul descoperirii eului și a lumii: „Doamne, își zise Filimon cel ieșit de sub podeaua de sticlă și prinse a tremura tot, cuprins de un zgâlțâit des, Doamne, și când șopti așa simți o putere nevăzută ori o greutate vărsându-i-se în mădulare, în toată ființa, apăsându-l în jos către Filimon cel culcat, tot mai mult, tot mai tare; încercă să se opună ca să rămână pe marginea patului de scânduri, dar greutatea-i așa de mare, Doamne, ce greu mi-i, ce greu! – și iată că, fără să știe cum, aduce picioarele încovoiate, se lasă pe o coastă, pe dreapta, și se culcă cu mâna sub dânsul, intrând puțin câte puțin cu trupul în trupul celui culcat până se fac un singur trup. Așa trebuia, doar eu sunt el și el este eu – își zise cel ce... Dar de acum nu se mai știa care dintre ei vorbi, pentru că ambii erau culcați și erau unul”.

Incertitudinea alternează cu fermitatea de a nu renunța la luptă, fie și în plan metafizic: „și Filimon fuge spre peretele pe care e fixat pătratul albastru, ridică mâinile, se apucă de marginea pătratului mare, și, sărind ușor, se așează sus pe pervaz. Se uită de aici la cel de pe pat care-l privește țintă, fără a clipi – vezi? pe aici am să ies – pe acolo – prinde cu mâinile două linii care taie pătratul mare în pătrățele mici – printre gratiile aiestea – și aici gratii? – am să le rup și... - cum să le rupi dacă-s de fier? – uite

așa, zice Filimon și izbește mâinile-n părți – cum a rupt ea scândura din ușă! – cine: ea! – femeia ta, aceea care te-a fermecat – m-a fermecat? – da, și când a zis: hai! te-ai dus după ea ca un cățeluș, și când a zis: stai! te-ai oprit ca un măgăruș, și tot numai pentru că ți s-a arătat o dată goală și te-a fermecat cu șoldurile-i albe-albe – acum vezi: întinde mâinile! auzi ce strigă? de-al cui gât e vorba? – de gât... Filimon dă din cap: ne lămurim... - ne lămurim – ies pe aici, printre gratiile aiestea...”

Anevoioasa cale a cunoașterii de sine e străbătută nu numai de diversitatea punctelor de vedere, de plurivocitatea cuvântului, dar și de ambiguitatea mai multor situații, acțiuni. La început de periplu imaginar, într-o pornire de conștientizare a destinului său tragic, dublul său îl avertizează pe Filimon: „Fiecare faptă omenească e o ghicitoare cu nouă răspunsuri și pentru cine vrea să pătrundă cu adevărat... – dar taci odată, de ce mă răvășești, glas necunoscut! – dar sunt glasul tău – al meu? Nu te recunosc, nu te-am auzit niciodată – pentru că totdeauna când am vrut să-ți vorbesc, m-ai înăbușit, m-ai împins în adânc...”. Pe bună dreptate, în roman fiecare faptă omenească e o ghicitoare cu nouă răspunsuri și cine vrea să le pătrundă cu adevărat trebuie să însușească structura dialogică a romanului de la nivelul cuvântului bivoc la nivelul poeziei personajului, la nivelul poeziei subiectului, la nivel de construcție a romanului. Acest scenariu inițiativ, prin care se ascunde ceea ce trebuia să rămână secret (dar enigme întâlnim la tot pasul), pentru că totul este expus fragmentar, din diferite perspective (adică în regim relativist), iar motivația arbitrară a acțiunilor (când relația dintre cauză și efect nu mai are o justificare rațională), ne introduce în sfera ambiguităților specifice antiromanului modern.

## MOZAIC DIDACTIC

Cum textul celui de-al doilea roman este mai dificil pentru lectură și interpretare, el nu va mai deveni prilej de aplicare a standardelor de eficiență a învățării, ci vom arăta, pe baza lui, cum se pot forma și dezvolta anumite competențe curriculare. La fiecare dintre competențele pe care le vom considera adecvate studierii romanului, vom indica strategii de lucru la clasă și sarcini de realizat în procesul de predare-învățare.

Fără îndoială, condiția primordială a unui asemenea demers este lectura romanului și lucrul pe text.

(Dacă profesorilor li se pare dificil să o facă în clasă, ar putea experimenta la orele opționale, la ședințe de cenaclu sau pregătind elevi de performanță pentru olimpiade și concursuri școlare.)

### **Competența specifică 1 – Utilizarea surselor lexicografice, enciclopedice, literare și metaliterare de documentare**

- Construiește axa cronologică a literaturii postbelice din Basarabia, plasând titlurile romanelor apărute în dreptul anului respectiv. Evidențiază cromatic romanele lui Vladimir Beșleagă.
- Documentează-te cu privire la specificul romanului ionic european și al celui românesc.
- Selectează 2-3 surse metaliterare, necesare pentru descifrarea acestui roman ionic. Prezintă rezumativ, pe un poster sau în PPT, sugestiile care le vor fi utile colegilor.
- Interpretează, în text coerent, contextul istoric, cultural, literar:
  - a. al momentului respingerii romanului

de către redacția revistei *Nistru* și de către editură;

b. al momentului editării romanului.

**Competența specifică 2 – Aplicarea tehnicilor și a instrumentarului științific adecvat competențelor de muncă intelectuală, reclamate de standardele de conținut**

- Citește prima pagină a romanului. Selectează un fragment și comentează-l în *Agenda cu notițe paralele*.
- Revino la acest comentariu după încheierea lecturii.
- Reprezintă într-un clustering sistemul de personaje al(e) romanului.

**Competența specifică 3 – Integrarea lexicului terminologic necesar studierii disciplinelor școlare din toate ariile curriculare în vocabularul activ**

- Examinează termenii de teorie literară pe care specialiștii îi folosesc pentru a prezenta nivelurile nivelele narative și relațiile naratorului cu faptele povestite:
  - ✓ diegeză;
  - ✓ nivelul extradiegetic, nivelul intradiegetic;
  - ✓ relații heterodiegetice, relații homodiegetice.
    - Explică esența de structură și semnificație a fiecărui termen.
    - În citatul oferit, explică esența termenului subliniat: *E la urma urmelor un roman total ce înglobează elemente ale convențiilor de diferit ordin într-un melanj baroc*.

#### **Competența specifică 4 – Uzul diverselor strategii de lectură și elaborare a textului**

- Citește expresiv o secvență de text, pregătindu-ți din timp fragmentul. Analizează impactul semnelor de punctuație asupra tempoului, intonației, pauzelor.
- Citești pe roluri un dialog din text.
- Alcătuieste un test-grilă din 10 întrebări asupra conținutului textului.
- Dirijează o discuție cu privire la afirmația scriitorului: „Critica... căuta în cărțile mele simfonia muncii, „...elogiul eroismului, căuta nu știu ce acolo, dar nu a sesizat subtextele adevărate”. E drept, „... lucrul acesta nu l-am știut nici eu, până în ultimul timp, când am trecut, toată societatea noastră, tot neamul nostru prin atâtea nevoi, chinuri și suferințe – a fost căutarea fratelui, căutarea neamului, căutarea rădăcinilor, căutarea istoriei uitate sau furate.”
- Dezvoltă, în text argumentativ, una dintre ideile citatului:

„Mai mult, în aceste câteva lecturi, romanul e conceput fie ca roman social, roman de idei, fie ca roman psihologic sau de analiză, fie ca roman naturalist, oniric, parabolic sau politic. E la urma urmelor 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. Intuiția noului conținut stă în ansamblul tuturor stilurilor, în bogăția relațiilor dintre personaje, în plurivocitatea acestui prozo-poem.”

#### **Competența specifică 6 – Operaționalizarea terminologiei științifice lingvistice și literare, în limita standardelor de conținut**

- Aplică termenii noi, pe care i-ai asimilat în procesul

analizei acestui roman, la analiza unui roman studiat anterior (revenind la text).

- Raportează romanul „*Viața și moartea...*” la un curent literar, formulând argumentele de rigoare.
- Corelează fiecare personaj al romanului cu un tip uman.
- Din *Însemnele narațiunii romanului ionic*<sup>2</sup> reperează-le pe cele care se regăsesc în romanul cercetat.

- 
- <sup>2</sup> Narațiunea la persoana 1-i, narațiune subiectivă;
- Naratorul e un personaj;
  - Fabula nu coincide cu subiectul;
  - Conflictul interiorizat;
  - Construcție deschisă.
  - Eroi atipici, caractere puternic individualizate;
  - Autenticitate;
  - Înfrățisează o vârstă a conștiinței de sine. Lumea romanului ionic rămâne plină de sens, dar își pierde omogenitatea. Exprimă mentalitatea unei burghezii stabilizate și aristocratizate. Lipsă de spirit întreprinzător, atonie, individualism. Spirit de finețe, discernământ. Socialitate refuzată, pusă la îndoială. Valorile dominante sunt de ordin personal.
  - Subiectivitate și fragmentarism. Interioritate, intimitate;
  - Sexualitate ca frustrare, neputință, idealism, defensivă;
  - Dramele personale nici nu modifică, nici nu lasă intact sensul lumii.
  - Viziunea ionică este relativistă;
  - Simțirea este superioară vieții și adesea reflecției;
  - Psihologism;
  - Jurnalul, confesia, biograficul;
  - Autoscopie;
  - Formă deschisă. Trucarea construcției. Asimilarea formei românești cu forma sentimentului;
  - Liric, evoluție paradoxală, discontinuitate.

**Competența specifică 7 – Analiza textului literar și nonliterar, în limita standardelor de conținut**

- Comentează, în 3-5 teze, specificul stilistic al narațiunii în acest roman.
- Reperează abaterile calitative de la norma limbii literare în discursul diferitor personaje. Însoțește-le de explicații plauzibile.
- Scrie o compunere de caracterizare a personajului principal, respectând algoritmul cunoscut.
- Discutați, la o masă rotundă, afirmația:  
„Și mai greu e de imaginat cum ar fi evoluat nu numai scriitorul, dar și proza basarabeană, dacă romanul ar fi fost publicat, dacă ar fi fost încurajat spiritul de creație.”

**Competența specifică 9 – Producerea personalizată a actelor de vorbire, a textelor argumentative, reflexive și metaliterare**

- Prezintă oral, într-o alocuțiune de 3-5 minute, una dintre problemele romanului.
- Meditează, într-un eseu reflexiv, asupra modalității de abordare / de tratare a unui motiv literar.

**Competența specifică 13 – Cunoașterea și înțelegerea procesului literar românesc în contextul istoriei și culturii naționale**

- Alege unul din simbolurile enumerate în citatul de mai jos și examinează-l în textura romanului dat.  
„De altfel imaginea labirintului este una fundamentală în opera scriitorului. Toate celelalte simboluri fascinante – zborul, casa, groapa etc. – sunt cele care raționalizează, ordonează și explicitează haosul existențial din romanele lui Beșleagă, pe care autorul, în dialogurile sale literare, le esențializează, le organizează într-un sistem coerent. În această cheie pot fi reinterpretate evenimentele, acțiunile, situațiile, destinele protagoniștilor, simbolistica, toată



imagistica bogată în substraturi latente, pe care însuși autorul le actualizează, uneori cu riscul de a le extrapola. Semnificative în acest sens sunt reflecțiile autorului despre un simbol sau altul, reluate obsesiv în opera sa și descifrate cu diferite ocazii.”

- Raportează la alt roman românesc postbelic interpretarea:  
*Polifonia romanului rezultă din confruntarea subtextuală a perspectivelor, a vocilor, a relațiilor dintre **personaje, narator și autor.***

## BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- Bantoș A., *Vladimir Beșleagă: vocația suferinței*, în *Limba Română*, 2001, nr. 9-12.
- Barna N., *Cel de-al doilea este acolo*, în *Caiete critice*, 1994, nr. 1-3.
- Bărbulescu S., *Vladimir Beșleagă – un mare povestitor*, în *Convorbiri literare*, 1999, nr. 7.
- Bilețchi N., *Vladimir Beșleagă: romanul de sondaj psihologic al timpului interior*, în vol. *Literatura română postbelică: integrări, valorificări, reconsiderări*, Ch., 1998.
- Burlacu A., *Vladimir Beșleagă. Po(i)etica romanului*, Ch., 2009.
- Cenușă F., *Modelul de prezentare a evenimentului epic în romanul „Zbor frânt”*, în *Limba Română*, 2002, nr. 1-3.
- Cenușă F., *Viața și moartea nefericitului Filimon sau desconvenționalizarea metodei mimetice a prozei tradiționale*, în *Limba Română*, 1999, nr. 6-8.
- Ciobanu M. V., *Metamorfozele scriitorului și câmpul de lectură*, în *Semn*, 2007, nr.2.
- Cimpoi M., *Vladimir Beșleagă* în vol. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Ch., 1997.
- Ciocanu I., *Virtuțile rememorării*, în *Nistru*, 1977, nr. 12.
- Ciocanu I., *Vladimir Beșleagă*, în *Limba Română*, 1997, nr. 1-2.
- Chiper Gr., *Realism și potențialitate realistă în proza lui Vladimir Beșleagă*, în *Metaliteratură*, 2000, nr. 3-4.
- Corcinschi N., *Jurnalul liric „Ochii Steliane”*, în *Arcul voltaic. Textul ca lume (i)mediată*, Ch., 2012.
- Coroban V., *Romanul moldovenesc contemporan*, Ch., 1969, 1974.
- Dolgan M., *Copilăria – fond de aur al experienței*, în *Literatura și arta*, 1982, 25 febr.
- Galaicu-Păun E., *Poetul „cărților nescrise”*, în *Metaliteratură*, 2000, nr. 3-4.

- Ghilaș A., *Simbol și simbolizare în romanul psihologic al lui Vladimir Beșleagă*, în *Intertext*, 2008, nr. 1-2.
- Ghilaș A., *Sub semnul lui „anima”*, în *Semn*, 2008, nr. 1-2.
- Grati A., *Identitate personală. Identitate narativă în romanul „Zbor frânt” de Vladimir Beșleagă*, în *Limba Română*, 2007, nr. 10-12.
- Grati A., *„Zbor frânt”: modelul narativ al sinelui*, în *Metaliteratură*, 2000, nr. 3-4.
- Hropotinschi A., *Treptele creației – trepte ale măiestriei*, Ch., 1981. – 240 p.
- Lungu E., *Anul Beșleagă*, în *Sud-Est cultural*, 2007, nr. 1.
- Lungu E., *Cititorul absolut*, în *Semn*, 2007, nr. 2.
- Moraru A., *O (altă) călătorie spre sine*, în *Semn*, 2007, nr. 2.
- Pircă L., *Geometria interioară a personajului în romanul „Zbor frânt”*, în *Metaliteratură*, 2000, nr. 3-4.
- Rachieru A. D., *Vladimir Beșleagă, poetul „sugrumat”*, în *Metaliteratură*, 2009, nr. 1-2.
- Rachieru A. D., *Vladimir Beșleagă – vocea interioară*, în *Metaliteratură*, 2000, nr. 3-4.
- Simuț I., *Ieșirea în larg a romanului basarabeian (II)*, în *România literară*, 2004, nr. 43.
- Simuț I., *Vârful ierarhiei în proza basarabeiană*, în *România literară*, 2005, nr. 20.
- Simuț I., *Scriitura unei agonii*, în *România literară*, 2006, nr. 30.
- Simuț I., *Virtuțile analizei psihologice*, în *Semn*, 2007, nr. 2.
- Suceveanu A., *Un scriitor modern*, în *Contrafort*, 2003, nr. 5-6.
- Trifan C., *Împărtășind opinii și tăceri*, în *Semn*, 2007, nr. 2.
- Țurcanu A., *„Drumul Damascului” în scrisul lui Vladimir Beșleagă*, în *Metaliteratură*, 2000, nr. 3-4.
- Vasilache V., *Porumbelul negru*, în *Cultura*, 1967, 4 febr.
- Vrabie D., *Epopoea eului diaristic („Jurnal. 1986-1988”)*, în *Metaliteratură*, 2000, nr. 3-4.

