

**Poetica vederii și a revelării
în proza lui V. Voiculescu**

de

LĂCRĂMIOARA PETRESCU

Pendant que les prises de vue ou la description physique du monde imaginaire renvoient aux procédés connus de la représentation romanesque, la phénoménologie de la révélation fait surgir, dans l'univers de V. Voiculescu, les visions intérieures – formes paradoxales de la vue. Il y a, ainsi, plusieurs hypostases essentielles du visible, que la prose de V. Voiculescu met en vedette, par des stratégies stylistiques raffinées.

Proza lui V. Voiculescu, excepțională revelare tîrzie a unor latențe stilistico-imagistice încă nemanifestate, redefinește estetic un creator cu îndelungată carieră poetică. Nu este vorba despre o convertire a mijloacelor poeticii, ci despre o ipostaziere în plină maturitate a instanței pînă atunci ocltate a povestitorului. Tiparele narațiunii voiculesciene postume acordă imaginarului „orizontic”, abisal, o cale a expresiei duale, purtătoare a unei funcții estetice reprezentative, fondată pe scheme ale discursului revelator. Narațiunea protejează, aproape în felul în care o face versiunea exterioară, „materială” a mitului, nucleul ascuns al unei sarcini cognitive iraționale, magice. Se particularizează, acest *pattern* narativ, prin traseul dublu al înțelegerii (mediat de evenimente inexplicabile, de întâmplări stranii și de întâlniri *out of this world*), însă menit finalmente dezocultării. Povestiri, versuri iluminate, un roman construit în parabolă – reflectă tema esențială a tiparelor nevăzute, ce-și caută drumul spre conștiința unei ființe ajunse „în prag”, pregătită fără știrea ei pentru revelație. Scriitorul datorează gen(i)ului sadovenian preeminența muzicală a vorbirii, articularea povestirii în fraze și ritmuri modulînd un discurs în totalitate **construit**, suprasemnificant. Deși se percepe material, în expresia unor distilate sonorități, stilul este noima, categoria finală, „frîna creatoare”, în sens blagian, prin care artistul se înfățișează **ca vizionar** și inițiat. La Mihail Sadoveanu, stilul răspunde unei componente intergenerice, care înseamnă pătrunderea, în orizontul genului dominant (epicul fastuos, povestirea ceremonială, fabulația mitizantă), a unei dicțiuni poetice. Pentru V. Voiculescu în proza tîrzie, alura „sadoveniană” a stilului provine din expresia aceleiași întrepătrunderi generice. Fără a fi vorba despre „accidente” lirice, impresia generală a prozei „revelatorii” este conferită de tonalitatea, atmosfera, limba inventată a personajelor și mai ales de discursul savant dozat în structuri de natură poetică. Ca și la Mihail Sadoveanu, cum arătam în altă parte, „naratori și personaje par învăluiți într-o limbă paradisiacă, în care cuvintele păstrează armonia lumii, o reverberează hieratic, incluzîndu-se astfel în taina nerevelată a alcătuirii firii. Motivația limbajului, dincolo de sonoritățile

eufonice și evocatoare ale chiar realității pe care o numesc, se prelungește în cheia corespondențelor universale, participând la adâncirea misterului lor. Limba pare a dobândi un **auz absolut**, declanșând, în suita sugestiilor, imagini vii ale vorbirii lucrurilor, concomitent cu o muzică resimțită subliminal ca făcând parte din ele”¹.

Descoperirea reprezintă, potrivit complexității fenomenologiei revelației, stadii diferite ale *vederii*, uimirii, (ne)înțelegerii, *viziunii* sau atotcuprinderii (i)raționale. Literatura lui V. Voiculescu oferă, prin tramele narrative asociate unui nucleu revelator, situații dintre cele mai variate ale acestor veritabile trepte ale cunoașterii. Între ele, versiunile apoteotice ale iluminării din *Pescarul Amin*, *Schitul de ceară*, *Ciorbă de bolovan*, *Loștrița* sau *Zahei orbul* se plasează la extremitatea vie a cunoașterii vizionare, în prezența materială, vizibilă „față către față”, a semnelor transcendenței. În fața „străinului” venit între săracii din Flămînzii Vechi, Iliana (personaj vizitat de revelație în povestirea *Ciorbă de bolovan*) este pătrunsă de forța unei viziuni care o traversează pentru a desluși, în chipul vizibil, pe cel revelat doar ei, al Mîntuitorului: „În înțelegerea îngustă a Ilinei se destupa o vrană. Știa acum, fără să priceapă, cum că în Cristos este lumea toată, cea de pe pămînt și de sub pămînt, topită de la începutul la sfîrșitul veacului, fără să-l schimbe, fără să-l adauge, fără să-i poată copleși nemăsurata, străluminata lui înălțime și adîncime.”(s.n.) Aceasta este imaginea integratoare dăruită, hărăzită femeii, împotriva tuturor ipostazelor vederii comune, „oarbe”, exprimată în narațiune prin *versatilitatea* unui portret în mișcare, contradictoriu, materializat prin mijloacele voită rudimentare ale unui *perspectivism* „cu teză”. Fiecare vede (material) diferit, construind în consecință ipotezele terestre ale unei prezențe tulburătoare, dar nedorite.

Vederea profană „neînțelegătoare” rămîne în firea lucrurilor, ca în exemplul anterior, privitor la restul omenirii care a fost în preajma miracolului, dar, cum scrie poetul în altă parte, „*I-a lăsat de-a trecut*”. Diferă însă de aceea *interzisă*, resimțită drept vehicul al unei reversibile forțe *meduzante*, acaparatoare și malefice. *Loștrița* e o povestire a forței cu care ființa este absorbită în „mreaja” unei dorințe incontrollable, abisale. Pentru a constitui descrierea *nălucii*, imaginea nelumească a Loștriței se plasează în raza *vederii miraculate*, împărtășite de toți locuitorii și, în același timp, de toți colportorii fantasmei. Loștrița se manifestă fulgurant, iar atributele vizuale ale reprezentării ei în povestire sînt intermitente și contradictorii, reprezentînd motivat (în strategia de „creditare” a irealității, prin ochii personajelor) un caz de tulburare a percepției obișnuite. Între superstiția colectivă care grevează asupra aparițiilor „vizibile” ale Loștriței și construcția imaginii fugitive, o mare zonă de îndoială și teroare instaurează, de fapt, spațiul mișcător al fantasmei. De aceea, fascinația acestei chemări, obsesia sirenei de pe Bistrița, în varianta autohtonă a iubirii dintre flăcău și năluca apei, se amplifică la

¹ Lăcrămioara Petrescu, *M. Sadoveanu-lumi revelate*, în volumul Simpozionului internațional *Limba și Literatura română. Regional-Național-European*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2006, p. 519.

nivelul textului, prin forma – ecou, insinuantă, a imaginii evanescente. Trupul lunecător al Lostrîței e sorbit din priviri de Aliman, în timp ce ochii temători se feresc de imaginea tabu, deși o „știu” prezentă, iar prin aceasta periculoasă. Povestirea acomodează motivele subtile ale vederii interzise cu urmele trecerii Lostrîței prin lume. „Sunetul” cîntării ei neauzite rămîne în ritmurile textului, care dezvoltă implicit un poem al privirii halucinate: „... fata șuie care se scaldă-n vultori și nu-i decît o știmă vicleană.../...fulgerînd ca o sabie care taie apele în sus și-n jos.../...luînd șuvoaietele-n lung și călătorind alături de ei/...nălucind prin bulboane, mlădie și întru totul minunată/...mai mîndră, mai vicleană, unduind trupul cu ispite femeiești în el./...Ea se-ntoarse deodată nălucitoare, cu capul ținut la Aliman./...Apoi porni, fulgerînd apele, spre el...”. Retrase din contextul imediat, unde se ivesc în secvențe fulgurante, punctînd episoadele istoriei lui Aliman, fazele apariției Lostrîței alcătuiesc tabloul eufonic al imaginii unduitoare, întreșute în text. E de ajuns să-l privim astfel, concentrat în ritmurile și structurile reluate, de fiecare dată, ale predicatelor descripției, spre a recupera ipostaza ființei încremenite, a privitorului. Frumusețea dincolo de fire a Lostrîței, interzisă pescarilor ei, se edifică textual în corpul unui rezonant poem risipit. Amprentei poematice a imaginii Lostrîței îi corespund narativ cîteva episoade revelatorii.

Limba instituie sensul vederii concrete și al celei transcendente, pe care literatura voiculesciană le ipostaziază cu precădere. „Strămutat” – așa cum va fi și în experiența spirituală – dintr-un loc în altul, de la închisoare la ocnă, Zahei orbul pătrunde în adîncul pămîntului, spre „adîncă răspîntie luminată de felinare”, în care se ghicește o altă lume. Ca de fiecare dată, acomodarea la spațiul care – metonimic – definește și o altă etapă în destinul său neașezat, orbul pipăie, cu ochii minții, ceea ce se refuză simțului pierdut, al vederii. Descriind forța percepției care suplinește vederea, scriitorul transferă asupra supozițiilor din mintea personajului o vedere concretă, tăiată în bezna profundă a minei, o priveliște a adîncului gigantic și terifiant, străluminat de frumuseți crescute în umbra pămîntului. Tabloul este poemat, V. Voiculescu manifestîndu-se deplin prin plasticitatea metaforei vizuale, care deschide o aventură a descrierii în negativ. Focalizarea asupra golului o caracterizează. O viziune a adîncului, genuine, în expresie aproape eminesciană. Memoria sensibilă a retinei orbului s-a transformat în facultate imaginativă, așa încît tablourile unui orb sînt tatonări în lumea palpabilă, cu mijloacele imaginației. Iată-l „traducînd” în limbajul vederii ceea ce trupul său înregistrează cu senzori infinit mai sensibili: „După golul simțit în capul pieptului și lungul scîrțit al scripetelui, orbul și-a dat seama la ce prăpăstioasă adîncime se lasă. Încolo, bezna cu scînteieri de diamante, zidurile ca ale palatelor din basme, bolțile amețitoare sub care se clătinau, ca un candelabru coborîtor, gurile cu răsuflet tot mai rece și mai negru ale găurilor de galerii părăsite prin pereții găunoși pe lîngă care alunecau, sîmburii de lumină mișcători ca niște licurici în fundul ce părea că urcă ca să le iasă în întîmpinare.

Toată spăimîntătoarea măreție de negre catedrale scobite unele în altele și unele peste altele cu năpraznice văzduhuri oarbe, închise în miezul muntelui, i-au rămas necunoscute”.

În ecuația *cunoscut-necunoscut*, implicată în cazul orbirii și decurgînd din opoziția frustră *vizibil-văzut-nevăzut*, romanul tinde spre epuizarea sensurilor. Dacă mai sus pare a se insinua, în discursul naratorului, o figură cu adevărat retorică precum *preteriția* (pretinzînd că toate au rămas *necunoscute*, așadar nevăzute, pe cînd, în litera textului, toate se *în-fățișează vederii*), personajul înfruntă situații cruciale decurgînd din această opoziție.

Bîlciul e o altă metaforă a lumii, reprezentată între viziunile romanului care adună, scenă după scenă, arene invadate de mulțime. În „vitrina” realului derizoriu, *bîlciul* e cea mai înverșunată aglomerare. Loc de uimire și spectacol, în varianta nepretențioasă a amuzamentului, un carnaval pentru cei de rînd, un divertisment suprem pentru lumea săracilor, a periferiei și a strînsurii. Fascinația acestei alcătuirii o țin trează curiozitatea și plăcerea omului venit să caște gura, iar nu de puține ori a impulsului de a privi cu desfătarea copilului în trupul matur. Dintre toate *simili*-lumile romanului, *bîlciul* este cel mai șocant, întrecînd, pe orizontala deplierii, a etalării agresive a obiectului, orice închipuire. *Bîlciul este* un muzeu viu al deșertăciunii, un conglomerat al obiectelor derizorii, în posesie efemeră, spre beneficiul celui mai colorat comerț. O arenă a nimicurilor palpabile, în multiplicare nedefinită.

Vederea naratorului este hipertrofiată, în dezechilibru față de rătăcirile *întunecate* ale orbului, s-ar spune. Nu s-ar resimți, poate, efectul halucinant al prezenței obiectului, fără partitura caragialiană a *Moșilor*, fără acea acrobație sonoră a cuvintelor înrudite, re-prezentînd parcă alfabetic (în fapt, muzical) o lume fărîmițată, denombrabilă, accesibilă în detalii, la nesfîrșit. O notă din alcătuirile enumerative ale lui Creangă, din nesațul expresiilor unor catene – cuvinte și lucruri înlănțuite – răzbate în procedeele stilului voiculescian. El unește senzația caragialiană a enumerării fără sfîrșit, cu accentul comic (dobîndit) al disproporției și voluptatea rostirii închipuite–cuvinte la expoziție, cum și obiectele. Există o ordine în această panoramă a spațiului de iarmaroc. Vederea o înregistrează aproape tactil, în timp ce mișcarea în spațiu defîinește un privitor, care ia în stăpînire, de la periferie spre centru, alcătuirea de alei, deschideri, aglomerări, corturi și obiecte, dintre care multe par o prelungire în invenție a unui inventar abisal.

Etalarea, în cinci mari secvențe cu o precis calculată prozodie simțită, a preaplinului lumii, ordonat pe sorturi și arte, pe categorii de obiecte, amplifică respirația discursului, prelungind nedefinit fraza descripției.

„De o parte și de alta a unei hudițe croite prin iarba udă, cîteva zeci de umbrare, din pînze întinse pe prăjini, desfășurau pe tarabe teancuri de stămburi înflorate, trîmbe de pînzeturi albe, americană și madipolon, barchetărie amestecată,

chembrică vînată pentru căptușeli și oxforduri trainice, ici-colo percaluri și mătăsuri lucitoare”.

Visul aliterației e sonor și pitoresc, încît textul adaugă închipuirii deopotrivă *o muzică a realului* și a vizibilului. *Tarabe-teancuri-stămburi; înflorate – trîmbe – pînzeturi* – par mai curînd triplete sonore, părți „trainice” din versete echilibrate, și abia pe urmă semnificanți în descrierea unei vederi materiale. Bîlciul se deschide imaginației cititorului sub vălurile și valurile pînzeturilor, în largi corturi de expoziție, ca o avîntată *corabie*. Același gen de expunere, coroborînd materia dispersă a mătásurilor și pînzeturilor cu oficiul dinamic al arborării, în vînt, se va întîlni și în descrierea nebunei, presupusa mamă a lui Zahei, rătăcitoare pe străzile și cheiurile Brăilei: „*Marinarii o mai botezaseră «Fregata», fiindcă își arbora la piept, pe poale, în spate, pe laturi, de coada pălăriuței tot soiul de volane, horbote, panglici și eșarfe, ca niște stegulețe de toate culorile, asemenea unei corăbii împopoțonate pentru sărbătoare*”.

În bîlci, *arborarea* semnifică expoziție și detalieri, încît raportul între *viu* și *vid*, între purtător încă nemanifestat și grămezile de vestminte fără viață se preschimbă ușor, grație verbelor de personalizare/ personificare: „*În alte părți spînzurau haine bărbătești, straie de copii, ȳari, ilice și zeghi găitănate. Pe tejghele, stive de pălării pentru flăcăi, grămezi de opinci, pantofi, papuci, cizme și iminei, porcoaie de opinci, curele, șerpăre lîngă brîie verzi și roșii, chingi și căciuli țuguite. Alături se-nălțau vălătuci de abale albe și dimii cafenii. Din tavane atîrnau ca niște steaguri, de sub care chemau negustorii, fel și chip de basmale, testemele și barize [tiparul Fregatei, al „Gărgăunei”, n.n.], limonii, verzi, untdelemnii, nărmzate, albastre și roșii, împreună cu tot soiul de alte modișicuri fistichii, între care se legănau perechile de ciorapi bătute de vînt. Pungi albe de piele, cu gurile strînse, se bălăbăneau goale, aninate în băierile lor lungi*”.

Logica tabloului e desăvîrșită, pe direcția epuizării genului reprezentat, alunecînd în raporturi de similaritate, acolo unde relația de includere se sfîrșește. („haine bărbătești, straie de copii”). Descrierea este în același timp *inventar* ramificat, în seria aceleiași tipologii materiale („opinci, pantofi, papuci, cizme și iminei”) și partitură învoaltă, de cuvinte defilînd, (a)trăgîndu-se unele pe altele, după toate criteriile: referențial, denotativ, sonor, logic. Totodată, dispuse în categorii generate de sinonimie (*grămezi...*, *stive...*, *porcoaie...*) – cuvintele par chemate de o înlănțuire pur muzicală, peste „logica realului” și a vederii: „*Alături se-nălțau vălătuci de abale albe și dimii cafenii*”. Există un singur modalizator formal pentru asemenea dispunere verbală, iar acela e *poezia*.

Ea impune și ruperea monotoniei în aliterație, (*alături-vălătuci-abale-albe*), făcînd loc unui accent diferit, care „încheie” seria vocalei în apertură maximă, spre o rimă interioară în maximă închidere: „dimii cafenii”. Sub semnul *motivației*, îndeplinite în planul logicii, al vederii-reprezentare, al semnificației, dar mai cu seamă al contagiunii pure, implicînd *materia-ecou* a fiecărei alcătuirii

din corporalul sonor, cuvântul participă la o *construcție* în spațiul poetic. Să privim acest – aparent – apendice al listei fabuloase cu lucruri de vânzare: pare *inutilitatea* în sine, gratuitatea nefericită a unei prezențe-pentru-nimeni. „*Pungi albe de piele, cu gurile strînse, se bălăbăneau goale, aninate în baiele lor lungi*”. Citită însă sub aspectul *clausulei*, fraza (în sens muzical) are efectul de închidere, cu sens recapitulativ și ironic. Preluând și prelungind semne ale întregului (pasajul, să-l numim, al „Fregatei”) – construcția readuce în *aer* sensul vizual al suspendării, omniprezent mai sus: „*spînzurau haine*”..., „*se-nălțau*”, „*atîrnau*”, „*se legănavu*”). Aici, ultimele sinonime posibile: „se bălăbăneau goale, aninate...”. Se re-face apoi, în mod exponențial, imaginea-ramă a vestmîntului *vid*, a unui conținător fără conținut, ca o depărtată aluzie a semnificantului-strai. Fraza are, sacadat, o tonalitate de conchidere ce lipsește celor orizontale și trenante de mai înainte. În fine, n-ar trebui să scape observației așezarea în rimă a cuvintelor de-nceput și sfîrșit (*pungi albe...baiele lor lungi*), cum nici modalitatea insinuantă, îngînător repetitivă, ce motivează asocierea cuvintelor neîntîmplătoare.

Paradoxal, bîlciul este ordine. Mentalitatea obișnuită îl atașează unei sugestii a multiplicității, haosului și dezordinii. Textul, însă, îl edifică într-o așezare stratificată, motivată de relații, simetrii și proporții.