Oxana GHERMAN
Institutul de Filologie al AŞM
(Chişinău)

„VOCILE" LUI *HOMO ARTIFEX* ÎNTRE FICȚIUNE ŞI REALITATE

Abstract. This article presents an analysis of Vladimir Beşleagă's novel *Voci sau dublul suicid din zona lacurilor*. The novel represents a dialogical structure that transfigures a dialogical and intertextual world, a synthesis of all the topics, ideas and artistic conceptions of the Author not only as empiric and extratextual being, but as a fictional hero as well. The main key to the Beşleagă's artistic world is a correct understanding of the dialogic relation author-narrator-hero-reader, a right rapport between fiction and reality and the fact that no one from the novel's ideas is finite and fixed, but should be discussed and contested in the interaction of all the textual and extratextual voices.

Keywords: voice, dialogue, point of view, intertextuality, fiction, carnivalesque.

Atât prin structura dialogală, cât şi prin conținutul lui intim, romanul *Voci sau dublul suicid din zona lacurilor* reprezintă o sinteză artistică a lui Vladimir Beşleagă. Transgresând granițele textuale, mai multe teme, motive, idei, tipuri umane, tehnici narative se reactivează într-un nou context. Cu mască de *homo artifex*, Autorul se include în ficțiunea romanescă, autoreflectându-se într-o tramă pseudobiografică. Multitudinea vocilor constituie proiecții divergente ale identității sale dialogale, aflate la hotarul dintre lumea reală şi cea fictivă.

Într-un format ultramodern pentru proza autohtonă, „cartea vorbită" a lui Beşleagă apare (în 2014) în variantă tipărită şi sonorizată. Autorul optează pentru sonorizare, deoarece, mărturiseşte el într-un interviu, „vorbirea vie, vocea umană, este mult mai eficientă şi ajunge mai uşor la conştiința celuilalt" [1]. Critica explică tendința romancierului spre autenticitate prin „preocuparea obsesivă de a capta *vocea interioară*, dorindu-se spontan, firesc; şi ştiind că, din păcate, scapă „fluizii secreți", scrisul fiind şi rămânând „o aproximație" [2, p. 73]. În acest fel, *Voci* este expresia cea mai fidelă a viziunii artistice a lui Beşleagă asupra omului, lumii, artei etc.

Ca şi în cazul altor romane, cu *Voci*, exegeza îşi rezervă dreptul de a găsi criterii de identitate între personajul/naratorul şi autorul operei: „Un dramatism aparte se proiectează aproape neaşteptat pe fundalul jocului literar, când naratorul (autorul?) povesteşte patru cazuri tragice de care se face vinovat scriitorul. Sunt evidente mărturisiri autobiografice, de o sinceritate cutremurătoare" [3, p. 4]. Această orientare hermeneutică este propulsată însă de insistența romancierului de a fi credibil, veridicitatea măsurându-se în încărcătura confesivă a lucrării: „substanța cărții, care este dincolo de ceea

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

ce se vede şi se spune este aşa: tu, dacă eşti un autor, care eşti şi un om şi ai viaţa ta, ce ai pus acolo ca să te cred, ca să fii credibil?" [4]. Beşleagă accentuează că opera sa, pe lângă creaţie, este şi expresie. Dar verosimilitatea în roman este, ca în cazul oricărui alt construct artistic, un criteriu autoeliminatoriu; realitatea pătrunsă în text devine pseudorealitate, iar oamenii reali – personaje.

Teoreticienii literari atestă două modalităţi frecvente prin care opera literară poate fi raportată la biografia autorului: posibilitatea biografiei de a aduce anumite elucidări în interpretarea operei şi invers. Dar şi o direcţie, şi cealaltă conduc la rezultate minore şi, de cele mai multe ori, eronate, întrucât „opera literară formează o unitate pe un plan cu totul diferit şi are cu realitatea raporturi de cu totul altă natură decât un volum de memorii, un jurnal intim sau o scrisoare. (...) Chiar şi atunci când o operă literară conţine elemente ce pot fi în mod sigur identificate ca biografice, în opera respectivă aceste elemente pot fi rearanjate şi transformate în aşa fel încât îşi pierd întregul înţeles specific personal, devenind pur şi simplu material uman concret. (...) Cercetarea literaturii prin prisma biografiei autorilor prejudiciază înţelegerea corectă a procesului literar" [5, p. 111-112]. Astfel, elementul autobiografic, odată pătruns în textul literar, îşi pierde valoarea documentară, devenind pură simulare, iar „eul narațiunii corespunde unui personaj infinit mai complex şi mai vast decât cel al biografiei" [6, p. 101]. A limita textul romanesc la aspectul biografic este, mai ales în cazul romanului *Voci*, inutil. După un îndelungat proces de contestare a cronologiei şi a principiului imitării în literatură, Beşleagă nu face decât să pună la încercare, printr-un truc tehnic, vigilenţa şi cultura cititorului sec. XXI (de altfel, acest fapt este reflectat şi într-o polemică metaliterară dintre vocile romanului).

Ca şi *Viaţa şi moartea nefericitului Filimon...*, romanul *Voci* se desfăşoară simultan pe mai multe planuri, dezvoltând mai multe linii de subiect direcţionate către acelaşi final: moartea autorului şi a omului care se autonumeşte „Eu". Liniile de subiect se pot delimita prin raporturile specifice dintre diferite voci/parteneri dialogali: linia relaţiei Eu-Tu, a relaţiei El-Ea; linia poliţistă (Oacheş, colegul lui şi reportera), aventura creaţiei Eului-Autor şi relaţia Autor-personaje; viaţa şi moartea lui Eu şi relaţiile lui cu *alţii*. Conform acestor planuri independente, are loc decupajul unităţii structurale a romanului în secvenţe numerotate.

Pe de altă parte, romanul pune în lumină existenţa a două aspecte identitare esenţiale ale protagonistului (Eu): Eul creator şi Eul empiric, fapt care ar permite, convenţional, divizarea romanului în două părţi: imaginară şi reală. Structural, acestea se axează pe două fenomene naratologice diferite – povestiri ficţionale şi nonficţionale, în ambele naratorul fiind plasat la nivel metadiegetic. În cadrul acestui diptic, prima parte reprezintă o fabulaţie palpitantă, în care Autorul (aici: personajul), având în sertar proiectul grandios al unui bestseller, este refuzat de edituri şi încearcă să redacteze subiectele plasând personajele în situaţii penibile (dar tentante pentru cititor), sau excluzându-le din text, şi prin aceasta, stârneşte scandalul eroilor, care îl prind, îl judecă şi îl îngroapă de viu.

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

Acest eveniment determină eul empiric al identității auctoriale să se separe de sine, pentru a ieşi „la suprafață". De aici începe partea a doua: cea factologică, în care Eul empiric, nici el perfect – vinovat de sinuciderile a patru oameni – e prins de vocile justiției, supus la recunoaşterea (prin povestire) a faptelor comise, judecat, dar lăsat în viață, să-l chinuie propria conştiință. Dar el se sinucide prin act dublu: prin ardere (spiritual) şi prin înec (fizic). Aceste două „părți" ale romanului constituie, în termenii lui Toma Pavel, „universul primar, care menține legătura cu lumea reală, fără a fi realitate absolută, şi universul secundar, imaginarul eliberat de constrângerile realului" [7, p. 91].

În cadrul lumii artistice a lui Beşleagă, Eul (egoul Autorului ca instanță ficțională) este „protagonistul etern" (C. Hăulică), ale cărui proiecții în anumite opere capătă rezonanțele unor voci concrete, e ca un personaj care „poate trăi, într-o formă concentrată, întregul evantai al existenței lumii, (...) toată experiența universală" [8, p. 222]. Una dintre cele mai intense nuanțe ale vocii lui Eu este Tu. Prin Tu se relevă complexitatea naturii lui Eu, care, pe lângă Omul şi Autorul – personajul textului, este şi naratorul (aparent absent) al romanului. Perechea de voci Eu-Tu ilustrează relaționarea vocilor interioare ale creatorului în mai multe ipostaze: eu creator-eu empiric, emițător/narator-receptor, autor-cititor, autor-critică, autor-coautor, autor-personaje etc. Prin prisma acestor relații bilaterale, dialogul Eu-Tu facilitează pătrunderea lumii textuale de către cititor, făcându-l sensibil la „granulația textului" (Ricardou).

Între Eu şi Tu sunt plasate întrebări despre sensul (nonsensul) existenței ce finalizează cu moartea, dilemă care chinuie conştiințele crizate ale mai multor romane. Eu şi Tu din romanul *Voci* afirmă: „pe parcursul vieții mele am murit de câteva ori... am murit..." (p. 22); „Pentru că nu este pedeapsă mai grea să fii mort, dar să te consideri viu! şi dumneata te-ai considerat viu: de atâtea ori ai murit până acum şi niciodată nu ți-ai acceptat situația" (p. 102) – o idee ce răsună şi în conştiința lui Isai din *Zbor frânt* („Bre, eu am murit odată, bre! Am văzut moartea cu ochii... am fost în mâinile ei..." [9, p. 163]), dar şi a lui Ignat, Filimon, Fătu. Motivul soartei implacabile, a ireversibilității timpului, a deşertăciunii cotidianului, care sunt meditate de Eu, sunt cele mai importante probleme care îl obsedează pe Miron Costin din *Sânge pe zăpadă.* Atestăm legături intertextuale la nivelul replicilor eroilor: (Costin) „Când ți se va părea iubite al meu fiu că eşti în bună pază, atunce să fii cu ochii în patru... Norocul cel rău atunce te paşte..." [10, p. 509]; (Eu) „Păi, aşa mi se întâmplă mereu de când sunt pe lumea asta. În zilele cele mai alese, cele mai dragi, s-ar părea, tocmai atunci vine un *nor* asupra mea, *un nor negru cu toate fulgerele şi cu toate tunetele destinului...*" [11, p. 25]. Narațiunile ficționale ale Autorului din *Voci* dezvăluie mai multe căi de a cunoaşte lumea, adevărul (interior – expediția în *Catacombele metropolei*, exterior – zborul cu libelula; groapa, galeria subterană şi înaltul cerului), acestea fiind motivele centrale şi în *Zbor Frânt, Viața şi moartea...*, *Durere*. Dialogul lumilor textuale are loc indirect (prin aluzie, subtext) şi direct, prin circuitul liber al ideilor şi replicilor dintr-un roman în altul, fragmentele intertextualizate căpătând semnificații noi în raport cu alt text. Cititorul pierde, la un moment dat, certitudinea că citeşte un anumit roman, pentru că la tot pasul întâlneşte elementele altor texte.

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

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

Ulterior, Tu se transformă din cititor în critic, adoptând un limbaj erudit, ştiințific, analitic. La acest nivel, între Eu şi Tu au loc discuții cu privire la libertatea şi limitele procesului creativ: „– Domnule, să nu *politizăm!* Să nu ideologizăm! Eu şi fără asta am temeri că proiectele mele la Fundația SPONSOROS şi la PERI NOI nu prea au şanse de reuşită" (p. 33) sau despre raportul biografie-ficțiune: „Operele de artă nu mai pretind că ar fi o expresie a adevărului şi nu sunt, nici pe departe nu sunt! Ele încearcă să reproducă într-un alt registru, într-un alt cod viața şi esența vieții şi existenței umane. Ele sunt bazate pe metafore, pe simboluri, pe mai ştiu eu ce, din care lipseşte trăirea şi totul ce schematizează într-atât, încât este foarte uşor să trişezi, să..." (p. 117). Se evidențiază aici înțelegerea incorectă a literaturii artistice drept realitate obiectivă, a raportului dintre realitate şi imaginea ei în text, adică, ideea că ficțiunea „poate reflecta realul, dar nu va lua niciodată locul realității obiective" [12, p. 31].

Tu este cel care apreciază sau contestă principiile de creație ale lui Eu. Ca voce critică, Tu completează substratul metaliterar al romanului utilizând procedeul persiflării: „Iar comentarii! Iar reflecții! Să trecem, în fine, la miezul chestiunii" (p. 42). „Hai să lăsăm nostalgiile, să lăsăm tristețile... sau previziunile... Dă-i mai departe: pe cine mai ai acolo?" (p. 45). Planul metatextulal al romanului se realizează prin comentariul ironic al narațiunilor Autorului, care „oferă posibilitatea reactualizării infinite a unui discurs deja rostit, a generării perpetue, nelimitate, de texte noi, concentric şi disimilat, reiterându-l pe cel vechi" [13, p. 121]. În substratul lor, comentariile metaliterare ale lui Tu parodiază anumite tipuri de scriitură.

Simultan cu firul metatextual, prin dialogul Eu-Tu are loc procesul propriu-zis de creație, Tu intrând în funcția de coautor, participând la întocmirea listei de personaje, identificarea elementului spațial („... se cuvine să se desfăşoare într-un spațiu... aparte, într-un spațiu splendid, într-un spațiu *select*, într-un spațiu *superb*, într-un spațiu *sacru*, în ultimă instanță!" (p. 46)) şi temporal („Dar n-am vorbit noi despre *mioritismul* ultimelor două subiecte? Toate sunt proiecții de viitor, nu sunt întoarse spre trecut,

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

recapitulări a ceea ce s-a întâmplat, s-a consumat deja, ci ceea ce *va fi să se întâmple, fie în viitorul întâi, fie în forma a doua a viitorului doi*. Deci: *virtualitate – o acțiune virtuală*" (p. 46)). Discursul romanesc se desfăşoară printr-un dialog cu efecte contrapunctice, prin reluare şi acumulare treptată, iar fabula se face sesizată odată cu investirea cu viață a personajelor inventate şi implicarea lor în „marea paradă". În acest context, se profilează imaginea vieții ca o carte şi a cărții ca viață, accentuată prin elementele biografice ale Autorului, care pătrund în opera sa şi se ficționalizează. Biografia şi creația literară formează un epatant „mozaic ficțional" (N. Corcinschi). Încadrat în ficțiunea propriului text, pe care nu numai că îl relatează, ci şi îl trăieşte intens, Eul se metamorfozează din autor în personaj. Realitatea imaginară se desfăşoară în sfera potențialului. Şi Eu-autorul, şi Tu-naratorul, şi toate celelalte voci ale romanului devin personajele celei de-a cincea narațiuni a „proiectului": *Marea paradă a personajelor.* Asemenea romanului corintic, *Voci* anihilează verosimilul, „tinde să legitimeze valabilitatea artefactului, să-şi exhibe nu numai felul construcției, dar chiar şi pe al materialelor de construcție" [14, p. 47].

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

Jocul creației şi al implicării totale a creatorului în ea este accentuat de personajele şi obiectele-jucării ale lui *homo ludens*: „Iată dar că după aceştia soseşte un alai, într-un vehicul foarte straniu din *jucării pentru copii,* din acele pe care la vezi în fața Arcului cu Ceas din centrul oraşului – nişte maşinuțe pentru copii, cu roți masive, dar joase, cu care se plimbă copiii, sosesc într-un căruț ca acesta Doamna Cârtiță, Domnul Orbete

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

şi Domnul Şobolan! Îmbrăcaţi în straie frumoase, strălucitoare, cu ochii ca nişte mărgele” (p. 54). Fata Traficata, Femeia Vamp, Domnul Profesor cu păr negru şi barbă albă şi fiul lui cu păr alb şi barbă neagră, prezenţi la „tartino-orgia” („tartonofagia”, „tartinofilia”, tartinăria cu icre-microfoane) din Palatul Optimismului General, sunt prezenţi printre invitaţi şi neinvitaţi ca personaje „de rezervă”. Jocul anihilează tragismul general al operei. Iar numele şi chipurile întoarse pe dos ale eroilor fabulaţiei, interacţiunile lor de un fantezism ludic, au funcţia „de a parodia modelele romaneşti ce s-au clasicizat în timp, simţindu-se deja necesitatea unei revigorări a genului” [15, p. 190]. Lectura romanului provoacă cititorului nu numai dilema relativităţii valorii artistice în literatură, dar îl implică în jocul dialogic al vocilor, eliberându-l de tensiunea unor aşteptări clişeizate, dogmatizate ale conceptului de roman. În *Voci*, Beşleagă manifestă, ca şi alţi prozatori basarabeni de după anii ’90, „nerăbdarea defulării viziunilor artistice ocultate de sistemul sovietic” [16, p. 21]. Iată de ce textul este construit ca un joc de sensuri contrastante, în care fantezia erupe.

Toată fabula proiectului este relatată în prima secvenţă temporală, (până la ora 5, când va începe ziua de naştere a Eului-autor), iar în a doua secvenţă Autorul află refuzul editurilor de a publica proiectul. După acest *magistral eşec,* Eu se desparte de Tu pentru „a se limpezi” şi pentru a-şi regăsi mai târziu Tu-ul „acolo, sus, sus, sus! (...) *Cu Isus, acolo, sus!*” (p. 78). După despărţire, Eul-autor porneşte un act de răzbunare „narativă” pe editorii care l-au refuzat şi le declară că a fost pregătit de asemenea răspuns, adică, are alte patru proiecte de rezervă: „Aşadar, aţi dorit, domnilor directori de Fundaţie şi Editură, să aveţi o carte, un *bestseller senzaţional*, dar fără probleme şi aluzii politice? Vreţi aspecte umane, dar pot fi ele denumite astfel?” (p. 81). Autorul încearcă să rezolve criza în care se află prin reutilizarea unor personaje în istorii denigrante şi prin renunţarea la textele scrise deja. Această decizie va genera răzbunarea personajelor. Acuzaţiile vor fi multiple, iar Autorul – discutat, criticat, contrazis, judecat şi omorât (îngropat) de către propriile personaje. Procesul judiciar ia forma unei lungi dezbateri metaliterare despre relaţia autor-operă, autor-personaj. În „groapa” în care a fost înmormântat de viu, Autorul se dedublează în Eul creator şi Eul empiric, cel de-al doilea părăsindu-l pe primul aşa „cum îşi lasă şarpele pielea”, ca pe „o formă fără conţinut” (p. 103). Aici se sfârşeşte aventura creaţiei pentru Autor, care rămâne în groapă, moare în ziua în care s-a născut, iar mai departe Eul lui empiric iese la suprafaţă şi îşi caută calea către Tu.

Acţiunile Eului empiric sunt urmărite de către reprezentanţii oficiali ai ordinii publice (doi poliţişti) şi de către doi boschetari: El şi Ea, puşi în funcţia de a supraveghea, în zona lor de trai, „mişcările” lui Eu. Împreună cu cei doi poliţişti, Ea şi El reprezintă modurile eronate ale comunităţii de a înţelege personajul central. În primul rând, ei nu văd nici o diferenţă între Eu şi Autor (capitolul 18). Iar încercările Eului de a le demonstra că nu este Autorul sunt inutile, la fel ca intenţia de a le explica cine este Tu care îl aşteaptă „acolo, sus”.

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

O altă pereche dialogică este Poliţistul Oacheş şi Reportera, o nouă ipostază a dedublării vocii auctoriale, camuflate, nu până a fi de nerecunoscut, sub rolul de intervievator-intervievat. În „gura” jurnalistei sunt puse tactici auctoriale cu scopul de a întări pactul ficţional al autorului cu cititorul: „De data asta hai să ne lipsim de prea multe formalităţi, de scheme şi şabloane şi să încercăm să realizăm un dialog sincer, ca de la om la om, dar nu unul oficial... pentru că... cine mai citeşte în ziua de azi relatări seci?” (p. 11). Reportera declară la un moment dat că vrea teme de interes pentru „cititorul nostru... sau, se poate întâmpla, şi pentru ascultător...” şi va fi în final suspectată că e complicele Autorului. Mai mult ca atât, în ultima sa replică ea afirmă: „Vă spun cu toată sinceritatea că mie... mie foarte mult îmi plac detectivele, investigaţiile unor cazuri complicate, pline de pericole (...) Chiar am început să lucrez la o *carte*, mai bine zis la o *nuvelă*, şi, iată, caut, şi mi se pare că am dat peste un subiect foarte intrigant, pe care aş putea să-l public pe *fragmente* în revista noastră şi... Dacă dă *Domnul* şi găsesc un *sponsor*, editäm o *carte*!” (p. 69). În subtextul dialogului dintre poliţist şi jurnalistă apare, pe de o parte, problema stilului publicistic în proză, iar pe de altă parte, aluzii la predilecţia unei generaţii de prozatori pentru speciile poliţiste. Apropiindu-se de convenţia corinticului, „romanul se scrie luându-se parcă în derâdere” [17, p. 47].

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

Poliţiştii şi boschetarii îl prind pe Eu într-un *aici* şi-l constrâng a elucida „esenţa fiinţei” lui: „Eu: Deci, pe cât pricep, aveţi de gând şi voi să-mi intentaţi un proces? Omul cu cagulă nr. 1: Da. Un proces de conştiinţă: nimic decât numai adevăr şi numai adevăr! Conştiinţa şi numai conştiinţa!” (p. 116). Ei încearcă să-l pună pe Eu în faţa propriei conştiinţe, să retrăiască trecutul: „...trebuie să trăieşti din nou, s-o *re-trăieşti*... Anume: s-o *re-trăieşti!* S-o treci din registrul *subconştientului* la nivelul *conştientului şi al raţiunii supreme* şi abia atunci vei *simţi ce mare crimă ai făptuit*!” (p. 121). De fapt, tot dialogul lor se rezumă la ideea iniţială de *summa vitae*, pe care vor să o audieze cele patru voci, la care se adaugă şi Tu, doar ca martor: „Tocmai aici este

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

farmecul existenței umane! Omul trăieşte de cele mai multe ori ca iarba – *din impulsuri*! şi abia după ce a trăit şi trăirile lui s-au sedimentat şi au trecut în memorie sau în arhiva personală, abia după ce le scoate din arhiva personală, le mai scutură de praf, la înşiră, le analizează, le clasifică, abia atunci se vede ce a fost existența lui" (p. 117). Ideea de rememorare şi analiză conştientă a existenței se regăseşte în *Viața şi moartea nefericitului Filimon...*, aceleaşi cuvinte sunt puse în „gura" studentului Dionisie Oprea: „Am să aduc cărțile la tine şi o să le citim... tu nu ştii, trăieşti ca iarba.... inconştient" (p. 335). Intertextualitatea, în cazul dat, ilustrează clar modul cum se conturează, prin interacțiunile dialogice a două romane, o idee esențială – cea a trezirii din inconştiență prin revizuirea trecutului (în *Voci, Zbor frânt, Acasă*) şi prin lectură/ creație (în *Viața şi moartea...*).

Învinuit de cele patru voci, Eul primeşte supus statutul de inculpat, justificându-şi greşelile prin setea de cunoaştere: „Pe de o parte, *țipătul cărnii* mă împingea, pentru că nu eram în stare să-mi domin poftele, neavând viață normală în familie, pe de altă parte, eram curios să cunosc mediul acesta al oamenilor de la oraş, al oamenilor muncitori..." (p. 131). Dialogul judiciar se transformă într-un proces-spectacol, în care autoritățile au hotărât deja vinovăția, dar actul justițiar se desfăşoară pentru a-l arăta „publicului". Recunoaşterile Eului sunt pure confesiuni, evocări ale trecutului. Intimitatea şi mişcările interiorității personajului devin *show*.

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

A doua istorie porneşte de la problema casei părinteşti a lui Eu: „Am plecat din sat la 19 ani şi, locuind în oraş, într-un alt mediu, continuam în visele mele să mă

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

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

Ultima moarte de care se face vinovat Eu este cea a fiului, S. B., care se sinucide la 24 de ani. Tatăl se învinuieşte că nu a fost atent la suferințele psihologice ale fiului. Cel mai dureros este că fiul foloseşte textele tatălui pentru a merge contra propriei vieți: „Dacă omul pe lumea asta este constrâns de tot felul de împrejurări şi trebuie să facă față la diferite dificultăți ca să se conformeze diferitor reguli şi principii, atunci de ce el nu ar avea dreptul la libertatea lui interioară, ca măcar atunci când viața devine insuportabilă să fie liber a hotărî să mai trăiască sau nu..." (p. 164). Acest fragment este o parafrază a monologului lui Isai din *Zbor frânt:* „Dacă omul se naşte pe lume fără să-l întrebe cineva, vrea să se nască sau nu vrea, dacă o viață trăieşte şi mai mult se chinuieşte decât se bucură, atunci de ce n-ar avea măcar dreptul să pună punct la toate când i se pare mai potrivit?" [10, p. 155]. Însă raportul tată-fiu, conflictul mamă-tată (mama sub chipul „nebunei"), raportul ontologic viață-moarte, tragismul din cea de-a patra povestire reprezintă *link-uri* spre laitmotivele fundamentale din *Viața şi moartea nefericitului Filimon...* .

După lunga confesiune a lui Eu, vocile inchizitorii hotărăsc să-l lase în viață, îl eliberează pentru că „a muri e o chestiune de-o clipă, a muri se rezolvă în câteva secunde, pe când a duce mai departe jugul remuşcărilor şi al autoacuzărilor este mult, nemăsurat mai greu, mai dureros, mai chinuitor" (p. 176). Acest fapt determină pe Eu să conchidă că: „toată viața este o farsă! Viața omului nu este decât *o mare, o maaare comedie! O mare, o maaare batjocură!* Şi numai *moartea vine să-i imprime un sens...*" (p. 180). În final, dublul lui Eu se îneacă, iar Eu iese pe mal, îşi caută hainele (ca un Isai) şi nu le găseşte, şi aşa gol – golit de sine, pleacă şi îşi dă foc în mijlocul cărților care îi umplu garsoniera. Purificarea şi regenerarea are loc prin două elemente opoziționale: apă şi foc. Şi apa, şi focul sunt forțe ale distrugerii şi ale nemuririi. Prin intermediul lor, ființa se deschide spre dimensiunile transcendenței. Finalul tragic, marcat de dublul suicid, reliefează ideea că „scriitorul este în egală măsură originea şi urmarea operei sale" [18, p. 49].

În concluzie, noul „experiment scriitoricesc" (Mircea V. Ciobanu) al lui Vladimir Beşleagă reprezintă o expresie a complexității raportului dialogal creator-creație.

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)

Construcție polifonică, dezvoltată pe mai multe planuri paralele, *Voci* conține *summa* concepțiilor artistice ale autorului său. În structura intimă a romanului, realitatea şi ficțiunea nu sunt în raport de identitate, nici de opoziție, ci de interacțiune, reflectând unitatea primordială a conceptului de creație. Interacțiunea vocilor ființei dialogale, a ideilor, textelor şi lumilor artistice generează o pluralitate de sensuri, reliefând proprietatea romanului de a se reflecta în sine şi în alte texte.

Referințe bibliografice

1.Vladimir Beşleagă: vorbirea vie este mult mai eficientă decât cea scrisă // http://www.europalibera.org/content/article/25260835.html (vizitat: 15.04.2015)

2. Rachieru A. D. *Vladimir Beşleagă – 80*. Vocea interioară. În: Axis Libri, 2011, nr.11.//http://taaleex.com/2011/07/18/prezente-basarabene-vladimir-besleaga-%E2%80%93-80-vocea-interioara/ (vizitat 29.03.15)

3. Ciobanu M. V. *Despre „Vocile" scriitorului*. În: Contrafort, 2014, nr. 9-10 // http://www.contrafort.md/categorii/despre-vocile-scriitorului (vizitat: 15.04.2015)

4. Vladimir Beşleagă: vorbirea vie este mult mai eficientă decât cea scrisă // http://www.europalibera.org/content/article/25260835.html

5. Wellek R. Warren A. *Teoria literaturii*. Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1967, 488 p.

6. Picon G. *Funcția lecturii*. Bucureşti: Univers, 1981, 239 p.

7. Valette B. *Romanul, introducere în metodele şi tehnicile moderne de analiză literară*. Bucureşti: Cartea Românească, 1997, 155 p.

8. Pavel T. *Lumi ficționale*. Bucureşti: Minerva, 1992, 298 p.

9. Țeposu R. G. *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. Bucureşti: Dacia, 2006, 348 p.

10. Beşleagă V. *Zbor frânt. Ignat şi Ana*. Chişinău: Litera, 1997, 424 p.

11. Beşleagă V. *Cumplite vremi*. Chişinău: Litera internațional: 2003, 704 p.

12. Gârlea O. *Mit şi ficțiune artistică în opera literară*. Chişinău: Profesional Service, 2013, 185 p.

13. Hăulică C. *Textul ca intertextualitate*. Bucureşti: Eminescu, 1981, 214 p.

14. Manolescu N. *Arca lui Noe*. Bucureşti: 100+1 Gramar, 2005, 733 p.

15. Cogut S. *Dialogism: polifonie, carnavalesc*. Chişinău: Pontos, 2014, 240 p.

16. Corcinschi N. *Soarele şi Păunul*. Chişinău: SCPS, 2013, 279 p.

17. Manolescu N. *Arca lui Noe*. Bucureşti: 100+1 Gramar, 2005, 733 p.

19. Raicu L. *Reflecții asupra spiritului creator*. Bucureşti: Cartea Românească, 1979, 446 p.

BDD-A20054 © 2015 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.233 (2026-09-14 14:14:09 UTC)