

Oxana GHERMAN
Institutul de Filologie al AȘM
(Chișinău)

„VOCILE” LUI *HOMO ARTIFEX*
ÎNTRE FICȚIUNE ȘI REALITATE

Abstract. This article presents an analysis of Vladimir Beșleagă'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 Beșleagă'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 și prin conținutul lui intim, romanul *Voci sau dublul suicid din zona lacurilor* reprezintă o sinteză artistică a lui Vladimir Beșleagă. 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, autorefectându-se într-o tramă pseudobiografică. Multitudinea vocilor constituie proiecții divergente ale identității sale dialogale, aflate la hotarul dintre lumea reală și cea fictivă.

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

Ca și în cazul altor romane, cu *Voci*, exegeza își rezervă dreptul de a găsi criterii de identitate între personajul/naratorul și autorul operei: „Un dramatism aparte se proiectează aproape neașteptat pe fundalul jocului literar, când naratorul (autorul?) povestește 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

ce se vede și se spune este așa: tu, dacă ești un autor, care ești și un om și ai viața ta, ce ai pus acolo ca să te cred, ca să fii credibil?” [4]. Beșleagă accentuează că opera sa, pe lângă creație, este și expresie. Dar verosimilitatea în roman este, ca în cazul oricărui alt construct artistic, un criteriu autoeliminativ; realitatea pătrunsă în text devine pseudorealitate, iar oamenii reali – personaje.

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

Ca și *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, romanul *Voci* se desfășoară simultan pe mai multe planuri, dezvoltând mai multe linii de subiect direcționate către același final: moartea autorului și a omului care se autonumește „Eu”. Liniile de subiect se pot delimita prin raporturile specifice dintre diferite voci/parteneri dialogali: linia relației Eu-Tu, a relației El-Ea; linia polițistă (Oacheș, colegul lui și reportera), aventura creației Eului-Autor și relația Autor-personaje; viața și moartea lui Eu și relațiile lui cu alții. Conform acestor planuri independente, are loc decupajul unității structurale a romanului în secvențe numerotate.

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

Acest eveniment determină eul empiric al identității auctoriale să se separe de sine, pentru a ieși „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 recunoașterea (prin povestire) a faptelor comise, judecat, dar lăsat în viață, să-l chinuie propria conștiință. Dar el se sinucide prin act dublu: prin ardere (spiritual) și 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, și universul secundar, imaginarul eliberat de constrângerile realului” [7, p. 91].

În cadrul lumii artistice a lui Beșleagă, 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 și Autorul – personajul textului, este și 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 și Tu sunt plasate întrebări despre sensul (nonsensul) existenței ce finalizează cu moartea, dilemă care chinuie conștiințele crizate ale mai multor romane. Eu și 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! și dumneata te-ai considerat viu: de atâtea ori ai murit până acum și niciodată nu ți-ai acceptat situația” (p. 102) – o idee ce răsună și în conștiința 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 și a lui Ignat, Filimon, Fătu. Motivul soartei implacabile, a ireversibilității timpului, a deșertăciunii 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 ești în bună pază, atunci să fii cu ochii în patru... Norocul cel rău atunci te paște...” [10, p. 509]; (Eu) „Păi, așa 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 și cu toate tunetele destinului...” [11, p. 25]. Narațiunile ficționale ale Autorului din *Voci* dezvăluie mai multe căi de a cunoaște lumea, adevărul (interior – expediția în *Catacombele metropolei*, exterior – zborul cu libelula; groapa, galeria subterană și înaltul cerului), acestea fiind motivele centrale și în *Zbor Frânt*, *Viața și moartea...*, *Durere*. Dialogul lumilor textuale are loc indirect (prin aluzie, subtext) și direct, prin circuitul liber al ideilor și replicilor dintr-un roman în altul, fragmentele intertextualizate căpătând semnificații noi în raport cu alt text. Cititorul pierde, la un moment dat, certitudinea că citește un anumit roman, pentru că la tot pasul întâlnește elementele altor texte.

Raportul Eu-Tu nu este constant, el evoluează și se complică treptat. Eu se transformă din conlocutor în povestitor, iar Tu devine vocea care provoacă naratorul din Eu și 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 și el, cititorul, dacă mai există azi cititor, o acceptă așa, ba chiar este foarte mulțumit” (p. 30). Totodată, Eu gestionează atribuțiile lui Tu ca cititor: „Tu: și 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 mișcare, să te mai gândești... Bila! Bila în mișcare!” (p. 33). Eu îl transformă pe Tu într-un cititor avizat. În acest proces, se stabilește relația dintre cititorul ficțional și 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, științific, analitic. La acest nivel, între Eu și Tu au loc discuții cu privire la libertatea și limitele procesului creativ: „– Domnule, să nu *politicăm!* Să nu ideologizăm! Eu și fără asta am temeri că proiectele mele la Fundația SPONSOROS și la PERI NOI nu prea au șanse de reușită” (p. 33) sau despre raportul biografie-ficțiune: „Operele de artă nu mai pretind că ar fi o expresie a adevărului și nu sunt, nici pe departe nu sunt! Ele încearcă să reproducă într-un alt registru, într-un alt cod viața și esența vieții și existenței umane. Ele sunt bazate pe metafore, pe simboluri, pe mai știu eu ce, din care lipsește trăirea și totul ce schematizează într-atât, încât este foarte ușor să trișezi, să...” (p. 117). Se evidențiază aici înțelegerea incorectă a literaturii artistice drept realitate obiectivă, a raportului dintre realitate și 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 metatextual 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 și 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 desfășoare 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)) și temporal („Dar n-am vorbit noi despre *mioritismul* ultimelor două subiecte? Toate sunt proiecții de viitor, nu sunt întoarse spre trecut,

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 românesc se desfășoară printr-un dialog cu efecte contrapunctice, prin reluare și acumulare treptată, iar fabula se face sesizată odată cu investirea cu viață a personajelor inventate și implicarea lor în „marea paradă”. În acest context, se profilează imaginea vieții ca o carte și a cărții ca viață, accentuată prin elementele biografice ale Autorului, care pătrund în opera sa și se ficționalizează. Biografia și creația literară formează un epatant „mozaic ficțional” (N. Corcinschi). Încadrat în ficțiunea propriului text, pe care nu numai că îl relatează, ci și îl trăiește intens, Eul se metamorfozează din autor în personaj. Realitatea imaginară se desfășoară în sfera potențialului. Și Eu-autorul, și Tu-naratorul, și 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 legitimizeze valabilitatea artefactului, să-și exhibe nu numai felul construcției, dar chiar și pe al materialelor de construcție” [14, p. 47].

Înainte de „paradă” eroilor, are loc un spectacol al limbajului. În procesul de identificare a spațiului acțiunii, Autorul recurge la jocuri de cuvinte. Toate firmele, agențiile și instituțiile care ar putea oferi spațiul „sacru” (prin aceasta, sacrul este profanat) sunt denumite cu locuțiuni adverbiale și interjecționale rimate, ludice și parodice. Calamburul anticipează efectul carnavalesc al paradei. Culmea fabulației o reprezintă desfășurarea paradei *in potentia*. Dialogul ambivalent dintre *homo artifex* și propriul personaj descarcă tensiunea actului creației: „Nu zăbavă, la un mic interval de timp, va sosi și 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 Lingușiția... Doamna Mituiția. Doamna Inaniția, Doamna Infiția. 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) și oralitatea vulgară, între relațiile camuflate și excesul de politețe, calamburul numelor, caricaturile figurilor, grotescul situațiilor supraficționale, explorarea „culturii populare”, disimularea animozităților prin ludic, toate sunt de esență carnavalescă. Măștile, 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 și al implicării totale a creatorului în ea este accentuat de personajele și obiectele-jucării ale lui *homo ludens*: „Iată dar că după aceștia sosește un alai, într-un vehicul foarte straniu din *jucării pentru copii*, din acele pe care la vezi în fața Arcului cu Ceas din centrul orașului – niște mașinuțe pentru copii, cu roți masive, dar joase, cu care se plimbă copiii, sosesc într-un căruț ca acesta Doamna Cârțiță, Domnul Orbet

și Domnul Șobolan! Îmbrăcați în straie frumoase, strălucitoare, cu ochii ca niște mărgele” (p. 54). Fata Traficată, Femeia Vamp, Domnul Profesor cu păr negru și barbă albă și fiul lui cu păr alb și barbă neagră, prezenți la „tartino-orgia” („tartonofagia”, „tartinofilia”, tartinăria cu icre-microfoane) din Palatul Optimismului General, sunt prezenți printre invitați și neinvitați ca personaje „de rezervă”. Jocul anihilează tragismul general al operei. Iar numele și chipurile întoarse pe dos ale eroilor fabulației, interacțiunile lor de un fantezism ludic, au funcția „de a parodia modelele românești ce s-au clasicizat în timp, simțindu-se deja necesitatea unei revigorări a genului” [15, p. 190]. Lectura romanului provoacă cititorului nu numai dilema relativității valorii artistice în literatură, dar îl implică în jocul dialogic al vocilor, eliberându-l de tensiunea unor așteptări clișeizate, dogmatizate ale conceptului de roman. În *Voci*, Beșleagă manifestă, ca și alți 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 secvență temporală, (până la ora 5, când va începe ziua de naștere a Eului-autor), iar în a doua secvență Autorul află refuzul editurilor de a publica proiectul. După acest *magistral eșec*, Eu se desparte de Tu pentru „a se limpezi” și pentru a-și regăsi mai târziu Tu-ul „acolo, sus, sus, sus! (...) *Cu Isus, acolo, sus!*” (p. 78). După despărțire, Eul-autor pornește un act de răzbunare „narativă” pe editorii care l-au refuzat și le declară că a fost pregătit de asemenea răspuns, adică, are alte patru proiecte de rezervă: „Așadar, ați dorit, domnilor directori de Fundație și Editură, să aveți o carte, un *bestseller senzațional*, dar fără probleme și aluzii politice? Vreți 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 și prin renunțarea la textele scrise deja. Această decizie va genera răzbunarea personajelor. Acuzațiile vor fi multiple, iar Autorul – discutat, criticat, contrazis, judecat și omorât (îngropat) de către propriile personaje. Procesul judiciar ia forma unei lungi dezbateri metaliterare despre relația autor-operă, autor-personaj. În „groapa” în care a fost înmormântat de viu, Autorul se dedublează în Eul creator și Eul empiric, cel de-al doilea părăsindu-l pe primul așa „cum își lasă șarpele pielea”, ca pe „o formă fără conținut” (p. 103). Aici se sfârșește aventura creației pentru Autor, care rămâne în groapă, moare în ziua în care s-a născut, iar mai departe Eul lui empiric iese la suprafață și își caută calea către Tu.

Acțiunile Eului empiric sunt urmărite de către reprezentanții oficiali ai ordinii publice (doi polițiști) și de către doi boschetari: El și Ea, puși în funcția de a supraveghea, în zona lor de trai, „mișcărilor” lui Eu. Împreună cu cei doi polițiști, Ea și El reprezintă modurile eronate ale comunității de a înțelege personajul central. În primul rând, ei nu văd nici o diferență între Eu și Autor (capitolul 18). Iar încercările Eului de a le demonstra că nu este Autorul sunt inutile, la fel ca intenția de a le explica cine este Tu care îl așteaptă „acolo, sus”.

O altă pereche dialogică este Polițistul Oacheș și Reportera, o nouă ipostază a dedublării vocii auctoriale, camuflate, nu până a fi de nerecunoscut, sub rolul de interviewer-intervievat. În „gura” jurnalistei sunt puse tactici auctoriale cu scopul de a întări pactul ficțional al autorului cu cititorul: „De data asta hai să ne lipsim de prea multe formalități, de scheme și șabloane și să încercăm să realizăm un dialog sincer, ca de la om la om, dar nu unul oficial... pentru că... cine mai citește 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, și pentru ascultător...” și 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 detectivetele, investigațiile unor cazuri complicate, pline de pericole (...) Chiar am început să lucrez la o *carte*, mai bine zis la o *nuvelă*, și, iată, caut, și mi se pare că am dat peste un subiect foarte intrigant, pe care aș putea să-l public pe *fragmente* în revista noastră și... Dacă dă *Domnul* și găsesc un *sponsor*, edităm o *carte*!” (p. 69). În subtextul dialogului dintre polițist și jurnalistă apare, pe de o parte, problema stilului publicistic în proză, iar pe de altă parte, aluzii la predilecția unei generații de prozatori pentru speciile polițiste. Apropiindu-se de convenția corinticului, „romanul se scrie luându-se parcă în derâdere” [17, p. 47].

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

Polițistii și boschetarii îl prind pe Eu într-un *aici* și-l constrâng a elucida „esența ființei” lui: „Eu: Deci, pe cât pricep, aveți de gând și voi să-mi intentați un proces? Omul cu cagulă nr. 1: Da. Un proces de conștiință: nimic decât numai adevăr și numai adevăr! Conștiința și numai conștiința!” (p. 116). Ei încearcă să-l pună pe Eu în fața propriei conștiințe, să retrăiască trecutul: „...trebuie să trăiești din nou, s-o *re-trăiești*... Anume: s-o *re-trăiești*! S-o treci din registrul *subconștientului* la nivelul *conștientului* și al *rațiunii supreme* și abia atunci vei *simți ce mare crimă ai făcut*!” (p. 121). De fapt, tot dialogul lor se rezumă la ideea inițială de *summa vitae*, pe care vor să o audieze cele patru voci, la care se adaugă și Tu, doar ca martor: „Tocmai aici este

farmecul existenței umane! Omul trăiește de cele mai multe ori ca iarba – *din impulsuri!* și abia după ce a trăit și trăirile lui s-au sedimentat și au trecut în memorie sau în arhiva personală, abia după ce le scoate din arhiva personală, le mai scutură de praf, la înșiră, le analizează, le clasifică, abia atunci se vede ce a fost existența lui” (p. 117). Ideea de rememorare și analiză conștientă a existenței se regăsește în *Viața și moartea nefericitului Filimon...*, aceleași cuvinte sunt puse în „gura” studentului Dionisie Oprea: „Am să aduc cărțile la tine și o să le citim... tu nu știi, trăiești ca iarba... inconștient” (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 inconștiență prin revizuirea trecutului (în *Voci, Zbor frânt, Acasă*) și prin lectură/ creație (în *Viața și moartea...*).

Învinuit de cele patru voci, Eul primește supus statutul de inculpat, justificându-și greșelile prin setea de cunoaștere: „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 oraș, al oamenilor muncitori...” (p. 131). Dialogul judiciar se transformă într-un proces-spectacol, în care autoritățile au hotărât deja vinovăția, dar actul justițiar se desfășoară pentru a-l arăta „publicului”. Recunoașterile Eului sunt pure confesiuni, evocări ale trecutului. Intimitatea și mișcările interiorității personajului devin *show*.

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

A doua istorie pornește de la problema casei părintești a lui Eu: „Am plecat din sat la 19 ani și, locuind în oraș, într-un alt mediu, continuam în visele mele să mă

văd mereu, să mă visez mereu în *sat*. (...) Și 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 și casa părintească aduc aminte de romanul *Acasă*, iar pe de altă parte, în această povestire, Vasile – un lucrător la cariera de piatră, respins și umilit de familia fetei cu care se însoară – se aseamănă mult cu Ignat (romanul *Ignat și Ana*). Iar cea de-a treia narațiune e istoria unui geolog, Ignat Gherman, care după niște cursuri de scenaristică începe a scrie scenariu, toate ratate, și care îi cere lui Eu permisiunea de a scrie un scenariu pe baza romanului *Ignat și Ana*. Cu speranța că îl va salva, Eu îi oferă cartea, dar ecranizarea este respinsă și Ignat se aruncă de la balcon. Tehnica afabulării realității, a literaturizării ei, deschide dialogul dintre text și realitate, dintre lumea cărții și 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 învinuiește că nu a fost atent la suferințele psihologice ale fiului. Cel mai dureros este că fiul folosește textele tatălui pentru a merge contra propriei vieți: „Dacă omul pe lumea asta este constrâns de tot felul de împrejurări și trebuie să facă față la diferite dificultăți ca să se conformeze diferitor reguli și 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 naște pe lume fără să-l întrebe cineva, vrea să se nască sau nu vrea, dacă o viață trăiește și mai mult se chinuiește 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 și 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 remușcărilor și 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!* Și numai *moartea vine să-i imprime un sens...*” (p. 180). În final, dublul lui Eu se îneacă, iar Eu iese pe mal, își caută hainele (ca un Isai) și nu le găsește, și așa gol – golit de sine, pleacă și își dă foc în mijlocul cărților care îi umplu garsoniera. Purificarea și regenerarea are loc prin două elemente opoziționale: apă și foc. Și apa, și focul sunt forțe ale distrugerii și 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 și urmarea operei sale” [18, p. 49].

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

Construcție polifonică, dezvoltată pe mai multe planuri paralele, *Voci* conține *summa* concepțiilor artistice ale autorului său. În structura intimă a romanului, realitatea și 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 și lumilor artistice generează o pluralitate de sensuri, reliefând proprietatea romanului de a se reflecta în sine și în alte texte.

Referințe bibliografice

1. Vladimir Beșleagă: 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 Beșleagă – 80. Vocea interioară*. În: Axis Libri, 2011, nr. 11. // <http://taaleex.com/2011/07/18/prezente-basarabene-vladimir-besleaga-%E2%80%9380-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 Beșleagă: vorbirea vie este mult mai eficientă decât cea scrisă // <http://www.europalibera.org/content/article/25260835.html>
5. Wellek R. Warren A. *Teoria literaturii*. București: Editura pentru literatură universală, 1967, 488 p.
6. Picon G. *Funcția lecturii*. București: Univers, 1981, 239 p.
7. Valette B. *Romanul, introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*. București: Cartea Românească, 1997, 155 p.
8. Pavel T. *Lumi ficționale*. București: Minerva, 1992, 298 p.
9. Țeposu R. G. *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. București: Dacia, 2006, 348 p.
10. Beșleagă V. *Zbor frânt. Ignat și Ana*. Chișinău: Litera, 1997, 424 p.
11. Beșleagă V. *Cumplite vremi*. Chișinău: Litera internațional: 2003, 704 p.
12. Gârlea O. *Mit și ficțiune artistică în opera literară*. Chișinău: Profesional Service, 2013, 185 p.
13. Hăulică C. *Textul ca intertextualitate*. București: Eminescu, 1981, 214 p.
14. Manolescu N. *Arca lui Noe*. București: 100+1 Gramar, 2005, 733 p.
15. Cogut S. *Dialogism: polifonie, carnavalesc*. Chișinău: Pontos, 2014, 240 p.
16. Corcinschi N. *Soarele și Păunul*. Chișinău: SCPS, 2013, 279 p.
17. Manolescu N. *Arca lui Noe*. București: 100+1 Gramar, 2005, 733 p.
19. Raicu L. *Reflecții asupra spiritului creator*. București: Cartea Românească, 1979, 446 p.