

NICOLAE BILEȚCHI
 Institutul de Filologie
 (Chișinău)

**LIDIA ISTRATI: ODISEEA ȘI OSÂNDA
 CĂUTĂRII DE SINE**

Cunoscutul poet și teoretician literar englez M. Arnold afirmă că „una din funcțiile cele mai înalte ale criticului este stabilirea curentului dominant în literatura unei epoci...” [1, p. 245]. Aceasta pentru ca scriitorul să poată concepe, iar critica să poată analiza cât mai veridic opera literară. Cum criticii oficiali ai epocii socialiste considerau drept curent dominant realismul socialist, era clar de la sine că orice scriitor nu și-ar putea concepe creația altfel decât conducându-se de canonul artistic în cauză. În caz contrar ar risca să fie contestat și pedepsit. E cazul Lidiei Istrati care s-a abătut în mod conștient de la acest canon de tristă amintire chiar de la debut și care, din acest motiv, a fost nevoită să treacă printr-o întortocheată odisee, dar și o cumplită osândă, a căutării de sine.

În mod tradițional se consideră că scriitoarea ar fi debutat în anul 1968 cu povestirea *Îngăduie, omule* [2]. Cercetătorul M. Cimpoi vorbește despre această apariție ca despre „debutul care a scandalizat autoritățile” [2, p. 206]. În realitate însă viitoarea scriitoare avea cu mult mai înainte, în manuscris, povestirea *La moară*, despre care Ion Druță spunea că „merită să fie publicată fără a schimba nimic”, căci „... din forma, din stilul acestei bucăți... se întrevide un scriitor” [4]. Povestirea, cum afirmă scriitoarea în volumul de mai târziu, *Goană după vânt*, a fost publicată în 1964 și a servit drept preambul virtual pentru partea a doua a aceluiași debut – povestirea *Îngăduie, omule* – apărută peste patru ani, apariție care îi va aduce autoarei și consacrarea.

Povestirea *La moară*, care a trecut neobservată, ia în discuție un subiect de rezonanță general-umană. Nica, personajul ei principal, e trimisă de tatăl ei la moară împreună cu vecinul moș Timofte. Aici ea obosește din plin și seara, așteptând să vină tata cu mâncare, adoarme. Peste puțin timp e trezită în dezmierdări de tata care i-a adus de mâncare „o turtă coaptă-n para focului”, așa cum și-o dorește. „Încălzindu-mă la pieptul tatei, povestește Nica entuziasmată, am adormit imediat. Dimineața moș Timofte a înjugat boii și ne-am pornit acasă.

Eram veselă. Făcusem făină și aflasem că am tată pe lume”.

Compoziția bine articulată a povestirii – prologul care ne introduce într-o atmosferă epică autentică, conflictul cu stări antitetice firești, finalul cu potențe de poantă – ne vorbește că ea, prin formă, dar, mai ales, prin fond ține de tradițiile lui I. Creangă și I. Slavici, adică de canonul clasic. Dacă ținem cont de faptul că contextul literar al povestirii, văduvit aproape cu desăvârșire de tradiții, era unul de expresie cronicărească, ne dăm bine seama că acest debut, supus tăcerii, ar fi fost mai mult decât de bun augur. Dar, deși, din acest motiv, I. Druță o întâmpina, cum am arătat, încă înainte de publicare atât de frumos, ba o mai și însoțea pe autoare cu sfatul „scrie cât mai mult cât nu ești cunoscută, pentru ca pe urmă, când au să-ți ceară povestiri pentru tipar, să ai de unde le scoate câte una” [4], povestirea *La moară* nu s-a bucurat totuși de succesul scontat. Se vede că substratul ei clasic i-a pus pe gânduri pe potențaii timpului, care, nedorind să răscolească o dată în plus problema indezirabilelor tradiții, au decis la publicare s-o treacă sub tăcere și astfel s-o priveze de statutul de debut. Au privat povestirea de statutul de debut, dar nu și pe

autoare de osânda pentru îndrăzneală. Scriitoarea a fost supusă la tăcere până în 1968, anul publicării povestirii *Îngăduie, omule*, apariție, cum vom vedea, mult prea zgomotoasă ca să mai poată fi auzită cumva și vocea ei din bucata *La moară*, motiv pentru care nu a fost considerată una ordinară, ci una de debut.

Această a doua parte a debutului sau, mai precis, a debutului inoportun, putea constitui o posibilitate de a lega tradițiile clasice, de acum conștientizate de autoare în debutul virtual din 1964, cu inovațiile pe care, cum vom vedea, ea le va propune în *Îngăduie, omule*, adică putea deschide o posibilitate de a reface, cum spunea W. Shakespeare, „al timpurilor legământ”, rupt prin intervenția brutală a esteticii proletcultiste. Dar de la început nu a fost să fie, pentru că anume această nouă estetică ignora nu numai tradițiile constituite cândva, ci și inovațiile de dată mai recentă, care, din cauza spiritului lor, în fond tot clasic, veneau în contradicție cu canonul realist socialist. Altfel spus, situațiile dramatice din *Îngăduie, omule* necesitau o aprofundare a realismului lor în stilul tradițiilor clasice românești și cehoviene, ceea ce autoarea a și făcut, iar critica oficială îi impunea prezentarea acestora într-o atmosferă de paradă proprie totalitarismului sovietic. Nepotrivirea canoanelor artistice i-a adus autoarei vehemente critici oficiale nefondate, iar operei – trista „perspectivă” de a i se închide pentru zece ani calea spre publicare. Curățată de zgura proletcultistă, ea, povestirea, a putut apare în mod normal abia în 1978 în volumul de debut, de data aceasta editorial, *Nica*.

Discordanța canoanelor prin prisma cărora era concepută și analizată povestirea *Îngăduie, omule!* nu a putut să nu-i irite pe potenții timpului. Imediat după publicarea povestirii în presa periodică apare un articol semnat de Grigore Eremei, pe atunci prim-secretar al comitetului raional de partid Kotovski [5]. Povestirea, menționa criticul oficial „... e șubredă, abundă în culori sumbre, nu oglindește obiectiv realitatea satului nostru de azi”. Pentru cine a citit nepreconcepțiv povestirea era mai mult decât clar că aprecierea ei negativă era nu numai exagerată, ci și în disonanță cu criteriile de analiză, ceea ce, evident, îl punea în situație delicată pe criticul oficial. Probabil, această situație deranjantă l-a determinat să strecoare în analiză și părerea derutantă cum că povestirea ar fi fost scrisă nu numai pentru a trata o problemă stringentă privind starea învățământului în școală, ci și din motive de răzbunare personală. „Încă nu apăruse revista cu povestirea *Îngăduie, omule!*, scrie criticul oficial, iar la Bujor câteva din vechile prietene ale autoarei îl întrebau insistent pe poștaş:

– Când o să vină «Nistru» nr. 8?

– Dar ce-i acolo de-l așteptați cu atâta nerăbdare?

– Să vezi cum Lidia i-a aranjat pe își din sat. În cazul acesta cred că ceea ce a făcut Istrati e o «răzbunare» camuflată împotriva unui sat de oameni cinstiți”.

Părerea, care urma să retușeze întrucâtva reputația apreciatorului, s-a dovedit a fi totuși falsă. Ceva mai târziu, Lidia Istrati se destăinuie într-un interviu cu jurnalistul Gheorghe Budeanu că între ea și cetățenii satului existau niște relații deosebit de frumoase. „Mă îndrăgostisem de țărani și țărancele de prin aceste locuri. Uneori mă gândesc că țăranul nostru de aceea a și rămas nedreptățit, pentru că în toate vremurile de restriște a fost prea bun la inimă. Nu mai văzusem nicăieri asemenea lume docilă și blândă... aici, prin părțile codrului, sînt unele sate de oameni care îți dau și haina de pe ei. Bunăoară, mă duceam la piață să cumpăr smântână sau brânză și nevestele se supărau când le propuneam bani: «Vai, matale ești om cumsecade, înveți copiii noștri și ar fi păcat să-ți luăm ruble...» Rămâneam trăsniță: «Stați, oameni buni! Asta-i truda dumneavoastră, de ce s-o prețuiți atât de ieftin». Și când îi vedeam pe atunci..., venind desculți la alegeri, mi se făcea jale de ei...” [6].

Care ar fi substratul uman și literar al enigmei primirii atât de ostile a povestirii *Îngăduie, omule!*? Căutările răspunsului, bănuim, ar trebui axate pe dialogul ce s-ar înfiripa între povestirea Lidiei Istrati și alte opere la temă care îi conturează contextul.

Prima lucrare de proporții din literatura basarabeană de după cel de al Doilea Război Mondial care tratează problema școlii e romanul Anei Lupan *Lasă vântul să mă bată...* În el se întâlnește idealul cu realul, starea activă cu spiritul birocratic. Fire întreprinzătoare și romantică, Rodica Bujor vine, după terminarea studiilor, în școala din Răchita cu gând să ridice procesul de învățământ la înălțimea cuvenită, dar se ciocnește de o atmosferă, în principiu, birocratică: directorul Mocrea e „... fără caracter”, Gobjilă suferă „de o ambiție bolnăvicioasă, egoistă”, soții Ciocan sunt, cum zice un personaj, nu „oameni, ci mecanisme”. Concluzia ce se desprinde din această ciocnire a modului de viață activ cu spiritul birocratic se concretizează într-o metaforă care îl aseamuește pe ultimul cu o mătreață periculoasă pentru existența mediului viu: „Este, zice un personaj al romanului, așa un parazit, un fel de mătreață a apei... Pe apa curgătoare și vânturată de lume n-o atinge. Dar acea stătută, mai ales dacă-i la dos, aceea repede se acoperă de mătasa broaștei. Așa-i și cu omul”. Pentru data apariției romanului – anul 1957 – concluzia cum că birocratismul socialismului împiedică, aidoma mătregii, mișcarea omului înainte era de o reală importanță.

Această nouă înțelegere a destinului personajului a predispus literatura să caute soluții și mai efective de rezolvare a problemei luptei cu birocratismul. Și Radu Negrescu, personajul celui de al doilea roman consacrat problemelor școlii – *Singur în fața dragostei* (1965) de Aureliu Busuioc – o propune: „... orice încercare să ne regăsim reciproc e zadarnică. Trebuie să ne regăsim pe noi înșine”, adică fiecare om e dator să lupte cu propriul birocratism, să-l învingă și astfel să se debaraseze și el, și societatea de dânsul.

În raport cu personajul tradițional apărea antieroul care respingea chiar conceptul vechi de literatură. „Nu vreau, zice antieroul Radu Negrescu, să apar altceva decât sînt, dar, într-adevăr, citesc puțină, cum să-i zic... beletristică. Mă enervează uneori prea multa asemănare cu viața, ori alteori mă scoate din sărite siropul pe care-l servește drept viață...”. El, antieroul, era atât de așteptat, încât crea impresia că îl poți întâlni peste tot, de parcă numai el ar fi existat. „L-am întâlnit, spune A. Busuioc despre același Radu Negrescu, recunosc, într-un restaurant. De fapt, e totuna unde l-aș fi întâlnit, pentru că l-aș fi întâlnit neapărat, îl căutam. Iar locul n-are nici o importanță”.

Olga Văluțanu din *Îngăduie, omule!* De Lidia Istrati, aidoma Rodicăi Bujor din *Lasă vântul să mă bată...* de Ana Lupan și a lui Radu Negrescu din romanul lui Aureliu Busuioc *Singur în fața dragostei*, vine și ea după terminarea studiilor să lucreze în școala din satul Trandafir (în realitate Bujor – N. B.). Aici ea, ca și personajele Anei Lupan și ale lui Aureliu Busuioc, găsește o situație defavorabilă, dar aceasta de acum nu mai poate fi calificată, ca mai înainte, doar cu denumirea de birocratism. Ba, mai mult, deși acest mit utopic a fost înlocuit pe parcurs de către regimul totalitarist cu altele, chipurile, mai aproape de adevăr – „rămășițe ale capitalismului în conștiința omului sovietic”, „abateri de la leninism” etc. – putem ușor constata că nici ele nu mai pot acum camufla contradicțiile veritabile ale vieții. Acestea din urmă vizau de acum orânduirea socialistă ca una care, la acea oră, nu putea fi nici suportată, nici schimbată.

Evident, pe la mijlocul anilor șaizeci ai sec. XX în viață și în literatura sovietică multinațională, cum o numeam pe atunci, între care și în cea din Moldova, aveau loc mutații uluitoare care își așteptau generalizarea. Vechiul concept de literatură, stigmatizat mai înainte de Ana Lupan și Aureliu Busuioc, de acum nu mai satisfăcea. Scriitorii de bună-credință doreau să abordeze conflicte reale care, polemizând cu înțelegerea anacronică a lucrurilor, ar fi înnoit conceptul de literatură.

Tonul, se pare, l-au dat scriitorul rus Vladimir Tendreakov prin nuvela *Поденка – век короткий* (1965) (în traducere românească ar însemna: *Păpădie – plantă efemeridă*) și scriitoarea moldoveană Lidia Istrati prin povestirea *Îngăduie, omule!* Nuvela lui V. Tendreakov relatează despre o crescătoare de porci care, obținând rezultate frumoase în lucru, era invitată zi de zi la diverse întruniri pentru a le propaga. Lăsând porcii de izbeliște, ea își dă seama într-o bună zi că ferma a degradat cu totul, iar slava ei s-a transformat într-un faliment rușinos. Cuprinsă de spaimă, ea dă foc fermei și, fugind de ea, strigă: salvați-ne!, forma de plural a verbului apelativ referindu-se atât la persoana compromisă, cât și la fenomenul social anacronic, căruia i se prezice de acum o existență scurtă. Deci – spune pentru ambele bucăți literare metafora din titlu – feriți-vă de mitul ideologiei comuniste, cu orice denumire emblematică ar fi acesta botezat, căci el acum se spulberă, ca floarea păpădiei, la prima adiere a vântului primenitor al adevărului.

Având, în plan conceptual, același destin, povestirile în cauză au mult comun între ele și în plan artistic. Ne referim, în primul rând, la cuvântul – metaforă folosit de ambii autori pentru a reda realizările iluzorii ale socialismului – păpădia. El apare și pe buzele personajului lui V. Tendreakov atunci când, văzându-se identificat cu situația fragilă a păpădiei, strigă: salvați-ne, și pe buzele personajului povestirii Lidiei Istrati, Olga Văluțanu, care, observând cu groază că soțul ei îl consideră pe președintele-birocraț al colhozului, Văscanu, de nebiruit, constată deznădăjduită: „noi suntem praf de păpădie”. În rândul al doilea, e vorba de structurarea materialului în ambele povestiri în două planuri – al textului realității utopice despre un socialism prosper și, în subtextul aceleiași realități crude, de acum cu valoare demitizatoare. E adevărat, structurarea aceasta diferă întrucâtva de la o povestire la alta. La V. Tendreakov planul utopic și cel demitizator sunt într-un raport de congruență spațială și valorică, realizările având umbra lor critică echilibrată. În povestirea Lidiei Istrati planul subtextual realist e mai pronunțat decât cel utopic, fapt ce a trezit, cu toată atitudinea față de intelectuali întrucâtva binevoitoare a omului G. Eremei, obiecții vehemente din partea lui ca activist de partid. În principiu critica lui a avut „darul” de a dezvălui tabloul utopic al satului moldovenesc în care poleirea realității se confundă cu partinitatea, căci, zice el în stilul timpului „oamenii, ce varsă sudori în podgorii și transformă meleagul nostru într-un ținut înfloritor, merită și trebuie să li se compună imn de slavă, dar să nu fie schimonosiți...; „o operă literară trebuie să fie înzestrată cu înalte calități artistice și ideinice, să slujască în totul cauza comunistă, ceea ce nu se poate spune despre *Îngăduie, omule!*” [5].

Tabloul satului, reconstituit ca text utopic de Grigore Eremei produce într-adevăr o impresie frumoasă: 600 de case noi construite „în ultimii ani”, 67 de motociclete, 120 de televizoare, 450 de mașini de cusut, 60 de mașini de spălat, 62 de plite de gaz... dar, vorba lui L. Blaga, era o frumusețe tristă, pentru că sporirea valorilor materiale era peste tot însoțită de o împușinare a celor spirituale. Or, Lidia Istrati și-a pus drept scop anume dezvăluirea acestui subtext trist al tabloului realității totalitariste. Olga Văluțanu, care, pare-se, e însăși autoarea, nu se plânge de lipsa comodităților materiale, ci de absența confortului sufletec, împins pe planul secund de interesele mercantile. Ea își respectă mult colegile de lucru, dar le compătimentește, ba chiar pe cele mai asidue le urăște, pentru interesul material prea pedestru, capabil să taie aripile zborului fanteziei cu adevărat feminine, își iubește soțul, dar îl vrea mai altfel, mai gingaș și mai romantic. Atunci când străduințele de a-l face așa cum vrea suferă eșec, ea îl acceptă pe un altul, pe Iurov, care ar întruchipa finețea sufletească dar care până la urmă se dovedește a fi și el, dincolo de aparențe, un om brutalizat de relațiile societății totalitariste. Disperată, Olga îl acceptă în continuare pe Văluțanu, dar atribuindu-i imaginar și trăsăturile plăcute ale lui Iurov:

„Și totuși mă încercă dorul de mâini cu flori (acestea aparținând lui Iurov – *N. B.*) și mâinile acelea să fie albe, cu degetele lungi și puternice – mâinile lui Văluțanu. Și bărbatul acela să fie Văluțanu – sincer, cuminte, curat, iar mâinile lui – cu flori”.

Olga Văluțanu e tipul de personaj cu o poziție activă față de problemele grave ale societății ce se afirma în literatura de după „dezghețul” hrușciovist, personaj despre care scriitorul lituanian A. Beleauskas afirma că „e de acum nu numai obiectul, ci și subiectul romanului” (Apud: [7, p. 107]. Ridicarea prestigiului personajului în opera literară a avut ca urmare, la obiectivizarea lui, schimbarea accentului de pe evenimente pe sentimente, de pe fabulă pe subiect, din text în subtext. Tonul metamorfozelor artistice amintite l-a dat, de data aceasta I. Druță încă în *Casa mare* (1957), studiind dialectica psihologiei personajului prin intermediul lirismului. Dar la analiza dramei s-a observat că critica, negăsind ideea, ca mai înainte, în fabulă, a rămas derutată, întrebându-se unde poate fi, dacă, bineînțeles, ea totuși există. „Fără îndoială!, constata nedumerit criticul moscovit Iuri Zubkov, semnificația socială și etică a unei opere niciodată nu poate fi exprimată exhaustiv în fabulă. Totuși ce se ascunde, ce poate fi intuit dincolo de fabula *Casei mari*?”. Mai mult decât atât, nedepins să caute conținutul în subiect, unde scriitorul l-a strămutat, luându-l din fabulă, critica presupune că însăși intenția găsirii lui ar fi implicat una zadarnică: „e greu să răspunzi simplu și clar la această întrebare fără să cazi în semnificații false” [8]. Un alt cercetător, V. Vinogradov, nega chiar în principiu posibilitatea existenței ideii, motivând comportamentul Vasiluței în subtext nu prin forța situațiilor psihologice ale vieții, ci considerând-o o acțiune „predeterminată fatal” [9, p. 259].

O astfel de structurare a materiei artistice întâlnim și în povestirea Lidiei Istrati *Îngăduie, omule!*, bazată nu pe trăiri lirice, ca la I. Druță, ci pe subtexte psihologice de factură epică. Dar, ca și în cazul lui I. Druță, și la Lidia Istrati, procedeul mutării accentului din text în subtext, făcut în stil cehovian, a depășit posibilitățile de receptare ale criticii obișnuite cu analizele liniare, ce reduc la minimum rolul ficțiunii artistice. Iritată de comentarea simplistă a povestirii, Lidia Istrati va exclama dezamăgită: „Să vedeți la ce poate duce o ficțiune artistică!” [6]. Efectele receptării eronate a ambelor lucrări s-au concretizat în două întrebări apărute la capătul exercițiului critic: „Ce l-a făcut pe B. Lwov (regizorul spectacolului cu *Casa mare* de la Teatrul Central al Armatei Sovietice din Moscova – *N. B.*) să apeleze la această piesă?” și „Oare nu era cazul (îl întrebă recenzentul povestirii *Îngăduie, omule!* pe Em. Bucov, redactorul revistei *Nistru* – *N. B.*) să nu Vă pripiți cu publicarea ei?”. Răspunsul scontat urma să fie unul: nu era cazul să montați spectacolul cu piesa lui I. Druță, v-ați pripit cu publicarea povestirii Lidiei Istrati, socialismul multilateral dezvoltat, cum era numit pe atunci totalitarismul sovietic nu are nevoie de personaje literare cu poziție activă față de problemele grave ale societății, ci de oameni în stare, cum s-a pronunțat G. Ereimei, „... să slujească în totul cauza comunistă”, acea cauză care peste trei decenii, ilustrând de minune pronosticurile economiștilor competenți dar și intuițiile oamenilor de artă talentați, printre care ne vedem obligați să-l numim și pe Vladimir Tendreakov, o considerau de acum un fenomen social-efemeridă, a falimentat cu totul.

Anume această concluzie de cea mai largă anvergură socială, acest patos de cea mai înaltă rezonanță civică, aceste restructurări epice de cea mai fină probă artistică i-au adus povestirii *Îngăduie, omule!* nu numai slava unui debut care i-a garantat consacarea, dar și critici ardente din partea potențailor timpului, care, în condițiile vitrege ale totalitarismului sovietic, s-a soldat cu osânda de un deceniu de tăcere forțată a autoarei.

Prohibiția nu a însemnat pentru Lidia Istrati refuzul de a mai scrie. Tacit, ea a făcut literatură, cum se spunea pe atunci, pentru sertar. Astfel a fost adunat un maldăr impunător de nuvele care au apărut, la momentele posibile, în volumele: *Nica* (culegere de debut

editorial, 1978), *Scara* (1990), ambele lucrute, ca și *Îngăduie, omule!*, în bunele tradiții clasice, romanele *Tot mai departe* (1987) și *Goană după vânt* (1992), primul scris într-un stil modern, ultimul – într-o manieră vădit postmodernistă.

Nuwelele scrise conform canonului clasic tratează, de regulă, o problematică tradițională: raporturile părinți-copii (*La moară*), iubirea sinceră și naivă cu toate urmările ei (*Nica*), relațiile umane pângărite de deprinderi denaturate (*Nevinovata inimă*), demnitatea omului ce-și are rădăcinile în munca cinstită în contrapondere cu sentimentul practicist ce-și croia vertiginos cale în societatea „multilateral dezvoltată” bazată pe falsul cod al constructorului comunismului (*Zambila*) etc. În tratarea acestor probleme Lidia Istrati are grijă ca personajele zugrăvite să fie strict individualizate și minuțios tipizate, ceea ce la ora debutului, evident, era un procedeu artistic deloc ușor. Autoarea realizează acest lucru mergând pe două căi – a obiectivizării personajului aparte și a „completării” lui cu niște trăsături ce țin de conduita generală a mediului social, cum ar fi cele reproduse în nuvela *Nica*: „Atunci, lumea află că Arhip Prodan a vândut, vinerea trecută, vaca și-i dus la Chișinău să dea aldămaș pentru feciorul care nu se știe pe unde-i candidat, că Vasile a lelei Panaghia și-a cumpărat „Volga”, dacă-i tractorist și are pe ce, iar Petrache Vasca a stricat o casă nou-nouță și pornește alta, de cărămidă roșie, și baba Anițoaie tot pe drumul acela a apucat-o, c-a strâns pensia rublă la rublă, a năimit meșter tocmai de la Chișinău, să-i clădească sobă de teracotă ca la boierul Sănduleanu, că tare i-a fost dragă în tinerețe și a cu-i chip să moară cu sobă de teracotă, iar flăcăii și fetele, bată-i norocul, nu mai dansează câte doi ca înainte vreme, ci la hurtă”. Pe acest fundal psihologic al satului destinul Nicăi care umbla „în pufoaică și păsle tâlpăluite” (dovadă că era din săraci) și care „a scâncit o primăvară să-i coase mama rochie nouă, că-i fată mare, și părinții s-au potrivit de i-au cumpărat pantofi pe tocuri înalte și i-au cusut la Bălți, la niște evrei, o rochie nouă, bostănie cu guleraș alb, aproape de gât...” apare mult mai conturat și artisticește mai motivat.

În genere, întreaga proză a Lidiei Istrati pare să evolueze sub semnul căutării unui canon artistic care să-i pună la îndemână modalități proaspete și eficiente de obiectivizare a personajului. Căutările au evoluat cu o intensitate atât de pronunțată, încât l-a determinat pe cercetătorul M. Cimpoi să constate că la autoare „narațiunea ia forma unui evantai de fișe etice, caracterologice și fiziologice [3, p. 206], iar pe criticul Iulian Ciocan să publice chiar un articol de sinteză semnificativ intitulat *Proza experimentală a Lidiei Istrati* [10, p. 529-532].

Bunele tradiții clasice, bineînțeles, nu vor dispărea din circuitul acestor experimentări, ci vor fi folosite în paralel cu cele ce țin de canonul modern ori postmodernist. Anume astfel poate fi explicată apariția volumului *Nevinovata inimă* (1995), scris în cheie tradițională, după niște experimentări postmoderniste atât de îndrăznețe întreprinse în romanul *Goană după vânt* publicat cu trei ani mai înainte (1992). Contează, în concepția autoarei, toate procedeele, dacă ele se erijează în mod potrivit la un subiect sau altul. Căutările variate s-au soldat cu realizări artistice importante și cu valori etice prețioase. Aceasta fiindcă autoarea caută să intuiască în toate fenomenele prezentului substratul lor secular latent, inițiind astfel în subsidiar o polemică cu ceea ce Ion Ciocanu numea tirania faptelor comune, teorie izvorâtă din supralicitarea de către realismul socialist a prezentului așa-zis luminos, pe atunci încă prea sub ochii scriitorilor, prea insuficient, din cauza ineditului său, sedimentat dar practicat la cerința criticii oficiale, prea intens de literați în scrierile lor. Să ne amintim în acest sens de declarația lui Em. Bucov făcută încă la cel de al doilea congres al scriitorilor moldoveni (1959): „Prezentul este primul atribut al metodei realist socialiste [11, p. 111-112].

Sub pana Lidiei Istrati faptul comun al prezentului aspiră, cum zicea I. Druță, spre „răsufierea de vremuri”, spre cea ce istoria a sedimentat în matricea sa stilistică de-a

lungul anilor. Romanul istoric *Tot mai departe* (1987) tratează evenimentele anume din perspectiva alimentării lor latente din matricea stilistică a neamului, care, prin forajul său în timp, conține în sine sedimentările mai multor canoane, preponderent rămânând cel modernist. Acțiunea romanului se desfășoară pe parcursul anilor 1467-1473, ani de victorii strălucite ale lui Ștefan cel Mare asupra ungarilor la Baia și asupra tătarilor la Lipnic, dar și de grele meditații referitoare la destinul personalității și al colectivității când, mergând tot mai departe, domnitorul observă că rămâne tot mai singur. „Istoria, observă just M. Cimpoi, lucrează pentru el, dar și împotriva lui (prin înmulțirea invaziilor din afară în scopul pedepsirii temerității sale, ca și prin accentuarea tendințelor acaparatoare ale mării boierimi)”. Astfel, zice în continuare criticul, „tot mai departe” îl cheamă insistent pe „tot mai singur”, această asociere oferindu-ne o cheie pentru lectura bucății” [12].

Autoarea știe bine istoria atât în relațiile ei naționale, cât și în perspectiva contextului internațional, posedă darul de a depista valorile etice ale documentului și ale comportamentului uman, reușind prin această viziune largă să contureze tablouri existențiale autentice și să surprindă stări psihologice veridice. În plus la toate acestea, ea știe a intui cuvântul cu aer istoric, a-l plasa într-o atare ambianță lingvistică, încât el să emane un susur de veacuri fără de care trecutul ar apare obliterat de farmecul său aparte. E modul sadovenian de expresie racordat la realitățile vremii lui Ștefan cel Mare și acordat, uneori, ce e drept, stângaci, dar în principiu totuși adecvat, la sufletul și gustul scriitoarei basarabene.

Atmosfera psihologică și morală a romanului e guvernată de ideologia providențialității. Anume ea ține în echilibru normal comportarea oamenilor. Și tot ea, atunci când se abuzează, când domnul care se consideră unsul lui Dumnezeu pe pământ, credea că e în stare să-și permită orice crimă, trădează adevărul vieții. E știut, bunăoară, că intrigile boierilor îl țineau pe Ștefan cel Mare într-o stare mult prea alarmată ce putea conduce uneori la crime: „De multe ori la ospețe, scrie cronicarul Grigore Ureche, omorâia fără județ”. Acest „fără județ” însă trebuie înțeles nu ad litteram, ci ca o situație extremală, când județul se bizuie pe o rațiune aprioric verificată și acceptată ca un dat în afara oricărui discuții (... cum să nu vreau moarte de-aproapelui, zice Ștefan cel Mare în roman, când dumisale năzuie moarte mie!?, p. 194). În rest, se știe, domnitorul recurgea la pedeapsa capitală numai după supunerea cazurilor concrete judecătii.

Autoarea, însă, dorind să respecte spusele cronicarului („omorâia fără județ”) îl pune pe Ștefan cel Mare să comită, în disonanță cu logica propriului caracter, un omor. E vorba de uciderea nepotului de la soră din motivul naiv că acesta ar fi tras și el, împreună cu Ștefan cel Mare cu arcul în scopul determinării locului unde se va construi mănăstirea de la Putna. „Ștefan Vodă a potrivit arcul și, încordându-se, a tras. Săgeata a zbârnâit, înfigându-se în matca podișului. Și aici nepotul Ionel – nu dovedise Ștefan Vodă să se bucure – trage și el o săgeată hăt mai departe ca domnul țării.

– Eu mai departe am tras, – a spus Ionel... Ștefan Vodă a simțit cum se înfierbântă din tălpi spre creștet. Mușchii i s-au încordat, ochii i s-au ținut locului, vinele de la tâmpale i s-au înflat. Măria sa a uitat de vremea cea hotărâtă. Măria sa a uitat de răbdare. Mânia i-a întunecat cugetul și mâna lui a scos sabia din teacă. Vodă a uitat de soră și de mamă, de țară și de sine însuși. Cât se poate a răbda? Cât se poate a juca din ură iubire? Cât se poate a surăde în loc de a lovi? Și până când Isaia a înțeles ce vrea să facă, Ștefan Vodă a retezat capul nepotului de domn. Albul ochilor i s-a împăienjenit – roșu, părul musteților i s-a zbârlit, gura i s-a încovoiat potcoavă.

Ionel s-a zăbătut în iarbă. Tidva lui cu plete lungi și asudate s-a oprit într-o tufă de susai. Sângele i s-a încheșat ghemuri pe iarba fragedă” (p. 66).

Dincolo de acest amănunt, în esență nebuloș și incredibil, care diminuează întrucâtva figura lui Ștefan cel Mare și peste care trebuie să trecem cu îngăduința că facem cunoștință

cu unul dintre primele noastre romane istorice din timpul socialismului, Lidia Istrati ne-a zugrăvit un domnitor viteaz, înțelept, pătruns de dragoste și sentimente de dreptate pentru cei mulți, așa cum s-a impus el în conștiința poporului și cum acesta l-a păstrat în amintirea sa. În planul măiestriei artistice autoarea a demonstrat că a știut să depășească relatarea cronicărească impusă de canonul realist socialist, să îmbrățișeze canonul proteic modernist, deschis la cele mai îndrăznețe căutări să relaționeze prin el prezentul la respirația epică a trecutului, la matricea lui spirituală și stilistică, ceea ce pentru proza basarabeană a timpului însemna foarte mult, dovadă fiind primirea caldă a romanului de către cititori, dar și atitudinea ostilă față de el a băgătorilor de seamă ai criticii oficiale, care l-au osândit la ședere patru ani în sertar la „Nistru”, cinci ani în sertar la „Literatura artistică” [6].

De problema determinismului prezentului la obiectivizarea personajului Lidia Istrati e preocupată și în ultimul său roman *Goană după vânt* (1992), numai că de data aceasta, cu titlul de experimentare, ea e analizată prin prisma canonului postmodernist. Romanul a fost conceput ca o trilogie din care a apărut doar prima parte, *Goană după vânt*, despre celelalte două cărți – *Izgonirea* și *În viața asta* – nu știm nimic, de unde putem deduce că, analizat pars pro totum, concluziile noastre ar putea avea un caracter întrucâtva aproximativ.

Puși în atare situație, vom analiza totuși această primă parte a romanului ca o entitate aparte. De data aceasta în locul forajului în timp, cu care ne-am întâlnit în *Tot mai departe*, autoarea mizează pe o prospecțiune în spațiu. Realitatea e, cum am spus, una postmodernă: fragmentară, cu trăsături incerte și valori etice supuse unor aspre amendamente critice. Faptele, chiar cele mai insignifiante, sunt puse să lumineze interiorul uman, să determine destinul, să orienteze sau să dezorienteze pornirile sufletești. Ele nu au atât valoare de individualizare și tipizare, cât de provocare a conștiinței. De aici multitudinea punctelor de vedere: autorul, Nica academicianul, poetul, țăranul, Nelu-Ionel, savanți și literați autohtoni (Dorohov, Verderevski, Druță, Beșleagă), autorități științifice străine (Darwin, Vernadski, Morgan) ș. a. care conduc la o idee de existență umană mai diversă și mai bogată.

În centrul romanului e viața Nicăi, care în fond e autoarea, și care reprezintă destinul omului mic în raport cu societatea totalitaristă magnifică. Comportarea cinstită a Nicăi atinge interesele totalitariștilor atotputernici și aceștia se răzbună: o mută în posturi din ce în ce mai modeste, o dezonorează pe toate căile, într-un cuvânt – o depersonalizează. E acea situație cu care ne-am mai întâlnit, când mediul nu poate fi nici schimbat, nici suportat. Dezorientată, Nica încearcă să caute ieșiri din situație. Cum modul homodiegetic de obiectivizare a personajului se arată ineficient, intervine cel extradiegetic. Substituirea modului tradițional de prezentare a vieții prin cel postmodernist se impunea de la sine, făcând să dispară autorul omniscient și omnipotent de care reușisem să ne plictisim de-a binelea. Interesantă din acest punct de vedere e o convorbire dintre Nica și autorul: „Eu sânt autorul, eu știu despre ce se scrie și despre ce se tace. Din cauza ta atmosfera artistică dispare ca o pâclă străpunsă de soare”. „Dacă, îi răspunde Nica, atmosfera artistică nu-i decât o pâclă, să dispară”.

Nica se caută pe sine în forul interior, dar mai ales în ciocnirile cu punctele de vedere ale oamenilor cu care vine în contact. Pe parcurs punctele de vedere se conturează în păreri, păreriile – în opinii, opiniile – în concepții, ajungând să înfiripe o discuție între Dumnezeu și Satan, în care destinul omului mic devine până la urmă obiectul unui simpozion în problemele existenței. El ne duce la ideea că haosul lumii postmoderne nu poate fi o soluție de ieșire din criză pentru omul sistemului totalitar, că legile existenței pot și trebuie să fie guvernate de puterea divină. Contribuind la conturarea acestei idei valoroase, procedeele artistice au ajuns, ca de altfel și ideile din precedentele opere literare ale autoarei, să se autodepășească, intrând într-o zonă care solicită de acum alte modalități de studiere a lumii.

În acest sens, cercetătorul literar Iulian Ciocan avea tot temeiul să afirme, poate un pic cam exaltat, dar, în fond, adevărat, că *Goană după vânt* nu este, așadar, un roman postmodernist, chiar dacă ne schițează o lume postmodernă. Aceasta pentru că autoarea respinge haosul (propriu postmodernismului – *N. B.*) și crede în divinitate” (care pretinde o așezare a lumii conform principiilor clasice – *N. B.*) [10, p. 532].

În afara divinității viața nu are sens:

Nica: Goana după vânt este de neînfrânt

Scriitorul va fi un mincinos

Funcționarul mereu va fi ales (Cum?!)

Apostolii mereu vor trăda

Hristos va fi răstignit

Sufletul va striga în pustiu. Venus va avea pielea ca petala trandafirului și ochii de damă doctă.

Satan în pantaloni roșii și cu cruce de aur la gât va comanda.

În biroul scriitorului mereu va râde cineva.

Autorul: Ah, Nica, nimeni nu te va iubi niciodată

Nica: ... Viața mea și a ta este goană după vânt.

Iar divinitatea, adăugăm noi, dacă va fi instaurată cu adevărat în procesul nostru artistic, va reclama curente literare proaspete cu noi reguli de obiectivizare a realității. Comparând *Goană după vânt* cu romanul precedent, *Tot mai departe*, același critic susține în continuarea gândului expus mai sus: „Se pare că între timp L. Istrati și-a remodelat concepția asupra romanului”. Subscriem întru totul la această afirmație justă, în afară de nuanțele ce se conțin în sintagmele „se pare”, care sugerează o doză de îndoială, și „între timp”, care exprimă o umbră de caz aparte, deci ambele introduc o notă de discontinuitate neîntemeiată.

Continuitatea căutărilor în întreaga operă a Lidiei Istrati se impune însă a fi urmărită fără șovăială, așa cum a demonstrat-o autoarea pe parcursul întregii perioade de creație. E un fapt recunoscut în toate analizele întreprinse de critică asupra operei acestei prozatoare, operă, evident interesantă ca fond și consecventă ca inițiere în măiestria artistică. Și fiindcă același cercetător, în pofida nuanțelor de îndoială amintite, își intitulează totuși articolul despre scriitoare cu titlul semnificativ *Proza experimentală a Lidiei Istrati*, termenul „proză experimentală” vizând nu doar nuanța de încercare șovăitoare dar ceva mai larg – de găsire de la o operă la alta a unor noi formule artistice care ar fi mai în consonanță cu problemele timpului aflat în permanentă evoluție, probleme care au determinat-o pe autoare să se aventureze într-o veritabilă odisee a căutării de sine, dar și să fie supusă unei triste osânde a răsplății ingrate pentru această încercare meritorie.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Reflecții și maxime*, I / Ediție îngrijită de Constantin Bădescu, București, 1989. *Nistru*, 1968, nr. 8.
2. *Nistru*, nr. 8.
3. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996. *Literatura și arta*, 1988, 7 iulie.
4. *Literatura și arta*, 1988, 7 iulie.
5. Grigore Eremei, *Conflict cu realitatea. Pe marginea povestirii: „Îngăduie, omule!”* de L. Istrati // *Moldova socialistă*, 1968, 27 septembrie.

6. Lidia Istrati, *Împușcă-mă, dar nu cred că omul se schimbă peste noapte* / Interviu cu Gheorghe Budeanu // *Literatura și arta*, 1989, 9 martie.
7. Apud: A. Бучис, *Роман и современность*, Moscova, 1977.
8. Юрий Зубков, *Недоумение* // *Советская культура*, 1961, 18 aprilie.
9. В. Виноградов, *Почему стало пусто в „Каса маре”?* // *Новый мир*, 1960, nr. 11.
10. Iulian Ciocan, *Proza experimentală a Lidiei Istrati* // *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, Chișinău, 1988.
11. Em. Bucov, *Prezentul este primul atribut al metodei realist socialiste* // *Nistru*, 1958, nr. 12.
12. M. Cîmpoi, *Duritatea adevărului* // *Literatura și arta*, 1987, 26 noiembrie.