

OLESEA GÂRLEA
Institutul de Filologie
(Chișinău)

**ZEITĂȚI MITOLOGICE ÎN NUVELA *ELEGIE
PENTRU ANA-MARIA DE VASILE VASILACHE.
TEHNICA NARAȚIUNII AUTODISTRUCTIVE***

Abstract

The article „Mythological deities of the short story *Elegy for Ana-Maria*”. The narrative self-destructive technique approaches the significance of mythological gods (Hindu, Egyptian, Greco-Roman and Christian) in the contemporary interpretation of the writer Vasile Vasilache. The author reveals the significance of such mythological characters and spaces as the Lethe, Hell, Purgatory, Yama, dog, the boatman of the infernal river, Maria-Magdalena and in such a way she reveals the idea of the writer’s personal mythology.

Proza lui Vasile Vasilache, așa cum apare ea interpretările critice de la Chișinău în ultimele decenii, ea este una rurală (A. Gavrilov, I. Ciocanu), polivalentă și polifonică (I. Ciocanu), un dialog dintre ethosul vechi și realitatea prezentului (N. Bilețchi), fantastică, carnavalescă (F. Cenușă), se remarcă prin elementele (intertextuale) de mitologie națională și universală; dar și prin distrugerea mitologiei colective și crearea unei mitologii universale (A. Ghilaș), prin jocul dintre real și ireal, demitizare (M. Cimpoi), este inserată cu elemente postmoderniste (A. Burlacu). Sub aspectul acestor interpretări critice putem spune că odată cu proza lui Vasile Vasilache are loc schimbarea la față a literaturii române din Republica Moldova. Opera lui Vasile Vasilache se remarcă prin refuzul modelului tradițional de scriere, ea este pe alocuri dinamică, înfiorătoare, mizează pe corespondența dintre lumea terestră și cea infernală, microcosm și macrocosm, ritualuri și zeități, pluralitate și haos. Ea cuprinde o întreagă galerie de personaje masculine (orfani, naivi, ratați, suciți) și feminine ambivalente (femeia victimă, femeia ca obiect de consum, femeia infidelă sau femeia sinceră și iubitoare).

Pornind de la poemul lui Empedocle *Despre natură*, centrat pe ideea că universul este condus alternativ de două principii contrare *Filia* (iubirea) și *Neikos* (ura), cercetătorul C. Braga atribuie aceste două contrarii evoluției prozei românești interbelice. Cuplul în romanul de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, în viziunea lui C. Braga, își deplasează accentul de pe înțelegerea lui ca o microarmonie ce restabilește o oază de paradis pe ideea dizolvării conjuncției alchimice a sexelor. Spiritul modern, relevă C. Braga, „intră într-o ruptură cu sine însuși... înlocuind iubirea mistică și empatetică prin gelozie și incomunicabilitate” [1, p. 194]. Relația fantasmatică dintre bărbat și femeie în nuvela „*Elegie pentru Ana-Maria*” de Vasile Vasilache, dar și în întreaga proză

interbelică, intră în declin. Astfel persoana reală a Anei-Maria, verigă esențială a cuplului, este aruncată într-un con de umbră, în timp ce imaginea ei fantasmatică iese pe prim-plan. Ana-Maria reprezintă ansamblul amintirilor conservate în memoria colectivă a satului, în special a naratorului. Portretul ei este completat de imagini ambivalente, dedublate, ea este prezentată ca soție fidelă și iubitoare (Filia), dar în același timp ca amantă a țiganului Arghir (Neikos), ea este o Penelopă și o Xantipă în același timp: „Femeie gospodină și destoinică... vădană pătimită și răbdătoare” [2, p. 27], „are întotdeauna glas duios și plin de neliniști, ca auzul sălbătăciunii” [2, p. 37]. Derealizarea imaginii Anei-Maria devine posibilă printr-un amestec de fapte, atitudini și gesturi. Femeia își pierde astfel din corporalitate în timp ce protagoniștii nu mai dispun de criterii intrinseci de verificare a realității, dar se centrează pe scenariul construit și știut de ei înșiși: „Ana-Maria i-a fost țiganului ibovnică” [2, p. 37]. În centrul declanșării tuturor evenimentelor stau iubirile ratate ale Anei-Maria.

Acțiunea nuvelei are loc în anul 1941. Nuvela debutează cu o scenă tipică romanului doric – tehnică a economicului – prin care locuitorii satului Necununați sunt concentrați pe un câmp cu scopul de a identifica mortul ce zăcea acolo. Vasile Vasilache pune lumea în perspectiva morții, astfel viața sătenilor din Necununați se desfășoară pe canavaua lumii de dincolo, polarizată între iad și rai, viața este prezentată ca un infern escatologic. Topografia locului, și anume dealul, denotă faptul că aceștia se află într-un spațiu alternativ la lumea reală, într-un imens purgatoriu, rezervându-și drepturile de a decide destinul decedatului în concordanță cu logica mitică a morții. Plonjarea în lumea morții are ca scop inițierea în tainele vieții Anei-Maria, căci decedatul, țiganul Arghir, nu e decât amantul ei. Firul narativ al evenimentelor se centrează pe drama familiei țiganului Casian lingurarul (poreclit „Industriașul”), relatată de cârciumarul satului. Figura lui Casian este concretizată de două imagouri ambivalente: chipul unui tată bun ocrotitor se transformă, sub influența pierderii controlului în experiența regresivă, în chipul unui tată autodistrugător. Casian este supus unor condiții care-i fac supraviețuirea improbabilă: incestul soției, îngrijirea fiului mic (Arghir), damnarea la suferință și singurătate și lipsa profesiunii provoacă o răsturnare de existență a protagonistului constituind un veritabil punct de inflexiune a destinului său între tortura interioară și depășirea vinei tragice prin sinucidere. Nuvela mizează astfel pe neșansă, pe lipsa vreunei posibilități de salvare. Încă din timpul copilăriei Arghir devine un locuitor al intemperiilor infernale. Lipsa celor doi părinți: mama care a fugit cu amantul și tatăl care s-a sinucis din disperare aruncându-se în fântână, au pentru copilul Arghir semnificația unei rupturi violente a eului cu sursele sale libidinale și sfâșierea comunicării empatice cu lumea. Copilul (Arghir) iese din sfera de energie a sinelui original și pătrunde într-o lume a alterității. Singurătatea și izolarea îl fac vulnerabil, astfel își ascunde identitatea sub masca imprecăției, evoluează și este supus morții. Destinul lui Arghir dincolo de neant rămâne un strigăt mut de disperare amară. Faptul că mortul este expus pe pământul gol sugerează marea comuniune a acestuia cu poporul duhurilor. Autorul dezvoltă o întreagă ceremonie de artă funerară utilizând simbolul iconografic al morții sub forma unui cadavru în descompunere pe costișa dealului dinspre Necununați. Mitologicul amprentează spațiul geografic al Necununaților, dealul este, așadar, un spațiu deschis, angoasant o *axis mundi*, el este o ușă spre lumea celor veșnici. Sătenii urcă mortul în căruță și întregul cortegiu funerar se îndreaptă spre

cimitir la a căruia poartă stă Vasile Banu, paznicul cimitirului, pe care autorul îl identifică, nu întâmplător, cu „luntrașul de pe Lete” [2, p. 34], deoarece, precizează naratorul, „ca să intri în cimitir trebuie să treci numaidecât prin ograda lui. (...). Asta-i viața – spectacol – ... Și cel mai mare și ultim dregător în ceasurile de cumpănă și tângă – vedeți-l, e luntrașul peste apa râului Lete! Și luntrașul ista e Vasile Banu.” [2, p. 33]. În mitologia greacă *Lethe* (λήθη) este „fluviul infernal ale cărui ape (apele uitării) fac pe oricine traversează Hadesul să-și uite trecutul. Numele fluviului repetă numele zeiței uitării. *Lethe* străbate Câmpiile Elisee, iar umbrele morților, ajunse acolo, sunt obligate să bea din apa fluviului spre a-și anihila orice amintire. La orfici și patagorici această uitare impusă se referă la încarnările anterioare” [3, p. 314].

Poarta cimitirului e o fereastră spre lumea spiritelor, distanța dintre profan și religios, iar Vasile Banu este paznicul infernului și stăpânul sufletelor moarte. *Câinele* constituie o ustensilă a ritualului reîncarnării, tradițiile funerare din India sunt în raport direct cu o haită de câini, Sārameya, subalterni ai zeului morții Yama. „Mâine iarba asta verde-neagră o să-l ia în primire pe Arghir și o să-l lingă cu limbă rece de câine... Căci cine i-a împrăștiat pe țigani în lume, de n-au parte de bordei și cimitir? Cine li-i Dumnezeu, ce preot îi prohodește? Trăsnetul, fulgerul? Dairaua? Ori câinele? Știut e doar: câinele trebuie să-l lingă, așa cum se cuvine, ca să consfințească obiceiul străbunilor – reîncarnarea... Câinele i-a fost și tovarăș de viață” [2, p. 33]. Câinele este o vietate mitologică a zeului morții. În mitologia greacă câinele tricefal Cerber era „paznicul incoruptibil al porților infernale, având misiunea de a veghea introducerea în infern a umbrelor celor morți și de a nu permite nimănui ieșirea în lumea umană” [3, p. 113]. Defunctul este proiectat astfel în imaginea *Hadesului*, sugerând o transcendere în negativ a ființei umane. Tema mortificării lumii și a vieții este pusă în lumină în acord cu dimensiunea metafizică a eșecului iubirii. Cei doi bărbați: primul Gheban I. Dumitru, soțul legal al Anei, înrolat în armata regelui Carol al II-lea, este declarat post-mortem; cel de al doilea, amantul Arghir, e găsit mort pe câmp, ucis cu un glonte în tâmplă. Introduși în acest mediu al morții, „bărbații” Anei-Maria se izolează de ceilalți în cercul tăcerii. Realitatea artistică a vieții pe care o contemplă cititorul își pierde din frumusețe și consistență, lumea este doar o aparență sub care se ascunde frumusețea și decreptitudinea. O altă dimensiune a infernului e accentuată de manifestările apocaliptice ale celui de al Doilea Război Mondial cu atributele sale indispensabile: moartea, mașinile de război, spaima.

Narațiunea devine una „posibilă imposibilă” sau „autodistructivă” (U. Eco) în momentul în care începe să cuprindă o serie de contradicții interne, credibilitatea este supusă riscului, spre exemplu unul și același personaj reprezintă și nu personajul autentic, aceleași evenimente sunt ordonate în secvențe temporale diferite: în satul Necununați Tudor Buzescu, pe care rudele îl considerau mort, trimite o scrisoare după o dispariție de treizeci de ani. Nepotul lui Caranfil vine orb din război și le declară sătenilor că Arghir e viu și că acesta îl slujește pe profesorul din Königsberg, pe Imanuel Kant. Arghir e îngropat de săteni în 1941, iar în 1945 circulă zvonurile că ar fi viu: „Odată l-am îngropat pe badea Arghir. Pe urmă a înviat badea Arghir și am învățat carte... Uite că este sănătos tun și este sluga credincioasă a unui mare învățat!” [2, p. 48] „Păi, că noi, satul până la urmă aflarăm că l-am îngropat, dar pe cine, credeți? Numai nu pe badea Arghir! Și asta taman că ne-a dat gata... Cică, Arghir e viu, trăiește, ba ne-am

pomenit și cu o vorbă de la dânsul, printr-un om sosit de acolo, cum că să i se trimită o pereche de colțuni groși de lână, cărora prin părțile noastre le spun «bursuci»... [2, p. 41] sau alt citat: „Ana-Maria se făcuse, totuși, de rușine – bocise pe imaș într-un petic de negară pe un necunoscut, strigându-l cu numele Arghir... După atâtea prostii mai poți scoate ochii în lume? [2, p. 46]”. Fragmentele respective sunt o dovadă clară a deconstrucției reprezentării realității. Autorul ne prezintă o lume halucinantă, absurdă, îndoiala ia naștere atunci când cititorul trebuie să-și explice coexistența a două viziuni „realiste” ce manifestă o anumită distorsiune între simțuri și gândire, dualismul reprezentărilor este sfâșiat între iluzie și adevăr.

O incoerență în acțiune este surprinsă atunci când Ana-Maria este chemată la primărie și i se plânge mătușii sale Natalița de acest fapt. Cea din urmă accede treptat la o falsă viziune profetică, preia funcția mitică a oracolului, inițiază un întreg plan de acțiuni și povește, bănuind că Ana-Maria trebuie să dea socoteală primarului și autorităților pentru faptul că l-a bocit în câmp pe un necunoscut. Înscenările profetice puse la cale de mătușa Natalița eșuează, motivul chemării fiind cu totul altul: soțul Anei e declarat erou. Un statut aparte îl au enunțurile „gnomice” (U. Eco) care cuprind șirul de reflecții despre rostul lumii și al vieții, introduc în text mici „insule neficționale” (G. Genette), în special confesiunea naratorului-bunic de la sfârșitul nuvelei.

Singurul care vine să aducă lumină este naratorul Vălică, copilul știutor de carte este marcat de complexul de superioritate față de cei fără de știință de carte, dar și de complexul inferiorității atunci când constată că nu cunoaște cine e Imanuel Kant și că a comis gafa de a crede și de a-i confirma Anei-Maria că Arghir e viu. Eroarea de a aluneca în apele înșelătoare ale aparenței îl face să reactualizeze și să relateze întreaga narațiune. Elev în clasa a V-a, Vălică este un martor pasiv și aprobator, o oglindă necondiționată a evenimentelor pe care le reflectă la vârsta naivă a copilăriei. Naratorul Vălică are o perspectivă dublă asupra evenimentelor: contemporană și ulterioară: „Eu, atunci copil, toate îmi intrau în cap... Care vasăzică, omul are nu numai un nume, ci și fel de fel de semne, pornind în astă lume. Iar azi, bunic, mă mai mir: nu cumva bătrâna Sângera făcea pe muma acelor muieri tinere adunate în juru-i?” [2, p. 24]. Prin acest „pas înapoi” se iese din tablou, textul naratorului-bunic apărând ca un discurs paralel al aceluiași personaj în ipostaza copilului. Vălică reactualizează o eroare pe care a comis-o din neștiință, corectează și completează șirul evenimentelor centrate asupra destinului unei femei pe nume Ana-Maria. El nu știe cum se va încheia totul, dar când repovestește evenimentele cunoaște acest sfârșit. Naratorul este un alter-ego al autorului propriu-zis. Existența lui Vălică se face prin intermediul a doi povestitori diferiți: unul la nivelul imediat al evenimentelor, în ipostaza copilului din clasa a V-a, și altul (metanaratorul) situat la o distanță dintre ele, în ipostaza bunicului care reactualizează evenimentele din copilărie la care a fost martor ocular. Repovestirea evenimentelor accentuează ideea de anterioritate, abia regândită, recreată, trăirea își recapătă prospețime. Autorul reia firul evenimentelor fixându-și atenția acolo unde dorește. Tehnica povestirii poate fi comparată cu *replay*-ul din televiziune sau *stop-cadrul* din cinematografie, tehnică surprinsă, de altfel, de N. Manolescu cu referire la microromanul „Maitreyi” de M. Eliade. Dublarea naratorului nu este accidentală, rolul celui din urmă este de a-l corecta pe cel dintâi.

Ana-Maria e o alegorie biblică a Mariei-Magdalena. Deși majoritatea personajelor critică infidelitatea ei, inclusiv naratorul, autorul își îndreaptă privirea asupra judecării

morale a protagonistei din perspectiva miturilor creștine, atunci când surprinde dialogul celor trei gropari din cimitir: „Doamne, cum ai făcut lumea asta așa de strâmb? Maria aceia din Magdal a fost toată viața o curvă... Și când colo – na! C-am făcut-o și pe dânsa sfântă!” [2, p. 38]. Aluziile demitizante se îndreaptă asupra protagonistei, Ana-Maria e decorată și va primi și pensie de văduvă de război de pe urma soțului pe care l-a înșelat.

Titlul nuvelei „Elegie pentru Ana-Maria” este și el ambivalent din perspectiva evoluției speciei. La început elegia avea accepția de cântec de jale funerară, de exaltare războinică, de glorificare a faptelor unui mort. Ulterior elegia a fost acompaniată de flaut exprimând suferințele eroice. Moartea și dragostea sunt cele două dimensiuni ale existenței protagonistei nuvelei.

Viața ca moarte constituie subiectul predilect al scrierilor lui Vasile Vasilache. Prin destinul personajelor sale (Ana-Maria, Arghir, Casian, Mitrică) care au o ecuație specifică – *eșecul* –, autorul ne dezvăluie un antimodel al normalității umane.

Pentru critica literară din Republica Moldova creația scriitorului V. Vasilache face parte din categoria experiențelor de autentică valoare, scriitorul conferă miturilor hinduse, egiptene, greco-romane și creștine semnificații noi și prin aceasta contribuie la conservarea lor în contextul literaturii din spațiul basarabean.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Corin Braga. *Proza românească interbelică. De la Filia la Neikos// 10 Studii de arhetipologie*. – Cluj-Napoca, DACIA, 2007, p. 191-211.
2. Vasile Vasilache. *Scrieri alese*. – Chișinău, Literatura artistică, 1986.
3. Victor Kernbach. *Dicționar de mitologie generală*. – București, ALBATROS, 1995.