

Imaginea Celuilalt în memorialistica basarabeană (*Povestea Vulturului. Memorii de Nicolai Costenco*)

Alina Ciobanu-Tofan

Sinteză a documentarului și artisticului, literatura memorialistică înregistrează într-un mod aparte epoca și persoanele evocate, constituindu-se într-un depozit specific de informații despre evenimentele, moravurile, mentalitățile, comportamentul social și privat al oamenilor de altădată. Situate la frontiera dintre subiectiv și obiectiv, liric și epic, literatură și istorie/document, speciile memorialistice, – memoriile, jurnalul, corespondența –, oferă mărturii unice (trecute prin filiera subiectivă a conștiinței individuale) despre o experiență colectivă. Chiar dacă acest tip de texte relevă doar ceea ce dorește autorul să spună (să se spună, să se știe) despre sine, dar și despre persoanele, episoadele, circumstanțele etc. rememorate, există și o certă finalitate documentară a acestora, materializată cu precădere în însemnările despre contemporani și despre realitățile timpului.

Perspectiva imagologică de abordare a literaturii memorialistice preconizează din start diferențierea celor trei elemente definitorii, concomitent reciproc subordonate, ale modelului psihosociologic al comunicării: reprezentarea de Sine, reprezentarea despre Celălalt și reprezentarea despre context (sau despre „sarcina de îndeplinit”)¹. La nivelul textului memorialistic, reprezentarea despre Celălalt se conturează din „schیțele de portret” ale Celuilalt raportate în permanență la contextul de referință. Contextualizarea relației autorului (Sinelui) cu Celălalt reliefează cele două ipostaze posibile ale alterității: Aproapele (semenul, confratele, compatriotul, „copământeanul” etc.) și Străinul (ce reprezintă de regulă heteroidentitatea etnică). În *Povestea Vulturului. Memorii* (Editura ARC, Chișinău, 1998) de Nicolai Costenco, text egografic din categoria „mărturiilor din închisoare”, imaginea Celuilalt include atât Aproapele cât și Străinul prezentați în varii interconexiuni cu Sinele memorialistului.

Memoriile lui N. Costenco creează impresia că sunt generate nu de intenția de a înregistra cu minuție o experiență carcerală concretă („epopeea siberiană”), ci de dorința autorului de a da o replică epocii care i-a marcat traiectoria vieții. *Povestea Vulturului. Memorii*, un text aflat la interferența genurilor și a speciilor literare, actualizează într-un mod unic, în spațiul basarabean, o experiență colectivă de tristă faimă – deportările populației românești din teritoriul dintre Prut și Nistru în perioada 1940-1941. Datarea și localizarea însemnărilor (11.X.1955- 16.XII. 1955, Dudinka, pentru prima carte) amintește formula

¹ Jean-Claude Abric, *Psihologia comunicării: teorii și metode*, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 21.

jurnalului, dar lipsa oricăror raportări la realitatea contemporană actului scrierii plasează textul în categoria memoriilor literare. Cronologic, evocarea evenimentelor începe cu momentul arestării la Chișinău a autorului (25 iunie 1941) și se întrerupe în momentul transferării naratorului din penitenciarul Aleksandrovski Țentral din preajma râului Angara în altă localitate, ceea ce cuprinde doar șase luni din cei 15 ani de detenție și exil siberian. Memorialistul promovează până la un moment anume rigurozitatea cronologică în consemnarea evenimentelor din anul 1941 – arestarea, lungul drum al deportării, înțemnițarea în penitenciarul siberian, apoi narațiunea este reorientată spre vremuri mult mai îndepărtate, spre copilăria protagonistului, căreia i se acordă un spațiu considerabil. Scriitorul Nicolai Costenco (1913-1993), în momentul arestării, era o figură notorie în mediul literar din Basarabia². A debutat în presa literară în 1932, din martie 1934 a devenit redactor al revistei „Viața Basarabiei”, în paginile căreia a publicat versuri, publicistică, proză, traduceri din Ch. Baudelaire, Al. Pușkin, S. Esenin, Al. Blok, I. Lermontov. În 1937 a publicat volumul *Poezii*, urmat de *Ore* (1939), *Elegii păgâne* (1940), *Cleopatra* (1940). A revenit la activitatea literară în 1956, semnând, ulterior, mai multe volume: *Poezii alese* (1957), *Poezii noi* (1960), *Poezii* (1961), *Mugur-mugurel* (1967), *Tărie* (1972), *Poeme* (1963, 1970), *Poezii și poeme* (1983), piesa *Serghei Lazo* (1967), romanul *Severograd* (1963).

Obstinația rememorării și a confesiunii generează o suită interminabilă de schițe și portrete, perindate și reluate într-un caleidoscop perpetuu, în funcție de secvențele narate ale aventurii existențiale, considerată, se pare, modalitatea perfectă de legitimare și (auto)identificare a individului. Textul conține autoprezentări autoironice de genul „un Don Juan zvăpăiat, cu ifose de scriitor, un alintat de bani gata și care-și făcea mendrele cum îi venea la socoteală”³, „redactor de revistă mare și secretar general de asociație” etc., dar același egocentrism caracterizează și construcția imaginii Celuilalt, care este un reper esențial al imaginii pe care și-o construiește memorialistul.

Prin atitudinea față de Celălalt, N. Costenco ilustrează cu prisosință tendința de suprapunere a „biografiei exemplare” cu „memorialistica de formație”⁴. Memorialistul consideră absolut necesară precizarea coordonatelor imuabile ale originii sale, relatând cu acribie diverse amănunte despre părinți, bunici, alte rude. Adultul Costenco arborează o mină ironică, ușor persiflatoare și fals impersonală în raport cu Aproapele din familie. Astfel, tatăl este portretizat laconic și sugestiv: „un omulean mititel, uscățiv, cu mustăcioara răsucită în vârfuri spre nările nasului, – eu nu-i seamăn, fiind aruncat înspre neamurile bunicii, țărani înalți, țepoși,

² Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, Editura ARC, 1997, p. 172-173.

³ Nicolai Costenco, *Povestea Vulturului. Memorii*, Chișinău, Editura ARC, 1998, p.9-10.

⁴ Silviu Iosifescu, *Literatura de frontieră*, București, EPL, 1972, p. 398.

slobozieni; iute, iubitor de băutură, cu patima cititului și scrisului” (p. 74). Autorul insistă, în conturarea imaginii oarecum confuze a tatălui, asupra momentelor păstrate în memorie (lovitura de cravașă hărăzită plodului gălăgios și primită de mătușa ghinionistă, imitarea sunetului clopotului *balahurului*, vânătoarea de cufundări în iazul Leahului și jocul cu sacaua de pompier în bucătăria casei părintești, în ziua onomasticii protagonistului, la 6 decembrie). Episoadele actualizate sugerează o atitudine pretins ireverențioasă față de „rusnacul de tata, care nu știa o boabă moldovenește,” dar și-a cucerit viitoarea soție prin două misive cu o caligrafie atât de perfectă „de puteai să te amorezezi numai de frumusețea scrisului” (p. 78), deși lasă impresia că, „și-n viață a fost un peticar” (p. 77). Este evidentă intenția autorului de a crucifica simbolic pe cel căruia îi datora originea slavă (un Străin devenit Aproapele), intenție inspirată de lipsa, dar și de nostalgia unei comunicări reciproce firești între fiu și tată. Indiferența mimată cu insistență de povestitor (adult în momentul rememorării episodului despre aflarea informației privind sfârșitul tatălui): „Pentru mine era perfect indiferent dacă tata, care mă ciomăgea și pe care-l vedeam foarte rar, a dat pielea popii ori sufletul dracului,” (p. 98) este subminată de aserțiuni contrare: „nu credeam că ar fi mort, cum s-a și adevărit la urmă” (p. 156).

Imaginea mamei este schițată, mai întâi, prin informații anterioare nașterii memorialistului, ale cărui relatări denotă o influență vădită a mediului patriarhal-rural. Anii de copilărie petrecuți în satul de baștină al mamei și-au lăsat amprenta în conștiința și în viziunea despre lume a autorului. În tinerețe, înainte de căsătorie, mama „era rumeoară, frumușică, proaspătă, cum sunt fetele crescute la văzduh, spălate cu rouă ale moldovenilor. Pe lângă fetele fandosite, îndopate cu covrigi, gogol-mogol și alte nimicuri ale orașului, Manea era un măr rumeor” (p. 78). Peste ani, frumusețea mamei a căpătat strălucire și feminitate și fiul nu întârzie să prezinte, cu evidentă mândrie, „portretul” mamei: „...grozavă mamă mai aveam eu! Parfumată, frumoasă, în costumul ei de lână gri și pantofi de lac, curată ca un piersic înflorit. Ochii ei albaștri, râdeau prin lacrimi ca soarele prin ploaie” (p. 206). Sentimentul de admirație față de mamă este total și constant, chiar și în momentele dificile de comunicare dintre cei doi.

Nu mai puțin constantă este și „ura animală” față de tatăl adoptiv, „un tânăr negricios, curat îmbrăcat, cu mustăcioară, ...purta cărare la mijloc, prin părul cu adânci golfuri la tâmpile” (p. 98), căruia „i se aprinseseră călcâiele nu atât după frumusețea mamei, cât ca să aibă o atât de nemaipomenit de gospodăroasă gospodină”. Memorialistul divulgă fără menajamente „strategema avocatului” utilizată pentru a o convinge pe tânăra Maria Costenco de a accepta a doua căsătorie: „fiind deștept (ceea ce nu înseamnă numaidecât a fi cinstit, ci din contra) a măsluit un act de deces ... și l-a făcut pe bietul tată un cadavru viu, mai dihai decât în piesa lui Lew Tolstoi” (p. 156). Ostilitatea dintre copilul adoptiv și tatăl vitreg ilustrează dificultățile de comunicare cu un Aproape considerat un intrus, adică un Străin.

În *Povestea Vulturului. Memorii*, Celălalt este întotdeauna o persoană reală (cel puțin la nivelul rememorării), ale cărui fizionomie, gesturi, atitudini și acțiuni capătă contur, culoare, consistență, importanță doar în funcție de contactul cu un Costenco (*Sinele*) *de altădată*. Ceea ce contează este impactul existenței Celuilalt asupra existenței autorului, care refuză categoric clișeele uzate ale Aproapelui sau ale Străinului. Celălalt poate fi părinte, amic, iubită, satrap, dușman, tovarăș de suferință, martir, indiferent de originea sa etnică, de biografia individuală sau de oricare alte diferențe. De altfel, prima evocare a imaginii Celuilalt în *Povestea Vulturului* vizează Străinul convertit în Aproape, mai exact Străina *evreică*, cu care s-a căsătorit „prin șiretlic și nepăsare” de aventurier îndrăgostit și care se identifică astfel cu Aproapele: „Tânăra mea soție, la șaisprezece ani era și proaspătă, și fără prihană. În capotul ei roz, înflorat, se zgârcise pe somiera cu război moldovenesc ca un copil mare, care-și consuma visurile cu apetiturile primitivului african. O priveam cu un surăs de dragoste și de sarcasm, eram cu 12 ani mai în vârstă ca ea; mă uitam la tufa de păr negru ca pana corbului, cu reflexe albastrii, ondulat, și la formele feciorelnice ce se reliefa sub capotul ce-l îmbrăcase” (p. 9). „Mica fericire” conjugală este spulberată de arestarea autorului în urma denunțului „celor trei huligani ovrei” (o imagine generalizată a evreului trădător⁵) din episodul cu scandalușoara bătaie de la primul bal al iubitei memorialistului, încadrați după venirea sovietelor în serviciul secret de informație. Parcă preocupat de a surprinde toate „fețele” Străinului-evreu, chiar din primele momente ale arestării, Costenco constată că se află „împreună cu un nenorocit ca și mine, un ovreu tânăr, deșirat, sărac îmbrăcat” (p. 13), „ușor de lucruri, în costumașul de haină ieftină, *goi iudiis*” (p. 17). Prezența tânărului evreu capătă importanță pe parcursul precizării contextului. Sunt înregistrate mai multe detalii sporadice surprinse în situații banale din lumea închisorii: după umilitoarea experiență comună a „dezinfecției” și interogatoriului, „ovreiul în curând adormi, zâmbind blajin, cu bărbia în piept, cu degetele împreunate; degetele mari le învârtise până ce adormi. Tălpile cu crăpături îi terminau picioarele subțiri și lungi ca două bețe” (p. 19); când zâmbește, i se văd dinții „rari și stricați”. Străinul-evreu ajunge să fie considerat chiar un pandant („ovreiul meu”) al imaginii Sinelui. N. Costenco insistă să păstreze o atitudine imparțială față de „copiii lui Moise”, dar și față de stereotipurile și prejudecățile reciproce ce afectează relațiile evreilor cu românii sau cu alte etnii conlocuitoare, și scoate la lumină întâmplări și conflicte caracteristice: „Bunicul, când a auzit că i-a venit mire un jidan, a dat drumul la porci în ogradă și i-a huiducăit până a plecat mirele. [...] Să-și dea el fata după un jidan, el, răzeș, om cu frica lui Dumnezeu, creștin!...” (p. 95); în alte împrejurări, jocul cu un „copil de ovreu, vecin cu noi, mai mare cu vreo cinci ani” declanșează un incident de proporții între mama memorialistului și familia de evrei (p. 130-131) etc.

⁵ Dan Horia Mazilu, *Noi despre ceilalți. Fals tratat de imagologie*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 168.

Străinul odios este reprezentat atât de „ostașii credinței noi”, care modifică radical biografia și conștiința de sine a autorului, cât și de deținuții de drept comun de la închisoarea din Tiraspol, „niște figuri hirsute, țapene, cu gesturi molâi de bei orientali, în care deodată se vedea idiotul liniștit până ce este tolerat și acceptat, dar capabil să tolereze pe om în somn, să vâre *finka* pe la spate, să ia ultima bucățică de pe masa muribundului...” (p. 32). Imaginea Celuilalt ca întruchipare a răului este redată cu o minuțiozitate suspectă, alteritatea amenințătoare sensibilizând la maximum capacitatea de receptare: „privii tânărul militar, în caraghioasa haină cazonă, cu *ghimnastiorka* strânsă cu o curea de pânză (la sovietici pielea e un material deficitar), ponosită la guler, umedă de sudoare la subțiori, în ciubote stâlcite de cherză, cu pantalonii prea lungi, cu fundul coș și atârnat, cămașa dinapoi în crețuri se bârligase ca o coadă de pisică. Mutra comună de peizan din vreun cătun uitat de Dumnezeu, cu nasul la modă de rasă slavă de răsărit apărea, de sub *pilotka* cu un ciuf de păr blond; în ochii albaștri avea scânteii de veselie, iar gura lui se strâmba de dinți galbeni de tutun, buzele erau ca două fuse de *plastmasă* roșie, gura lui din care ieșea un bariton răblăgit de spirt ori votcă, probabil, ne îndemna cu nepăsare de cioban ce mână oile altora” (p. 15). Diferențele sunt semnalate și la nivelul mijloacelor lexicale, autorul utilizând rusisme simptomatice (*finka*, *ghimnastiorka*, *pilotka*, *plastmasă*) pentru mediul și epoca de referință.

Memorialistul Costenco re-crează un univers policrom, în care coexistă suferința și bucuria, întunericul și lumina, suburbanitatea și civilizația. La fel, imaginea Celuilalt este construită asemenea unui *puzzle*, din piese dispartate, diferite ca și oamenii pe care i-a cunoscut sau pe care i-a păstrat în memorie autorul. Această imagine este marcată în articulațiile sale intime de memoria istorică a colectivității pe care o reprezintă autorul sau de mentalitatea la care subscie, dar și de experiența socială și particulară concretă, derulată într-un context anume. În memorialistica lui N. Costenco, Celălalt semnifică alteritatea, contactul cu care favorizează, chiar impulsionează procesul de autoidentificare, în imaginea Celuilalt regăsindu-se, de fapt, personalitatea autorului.

La imagen del *Otro* en las memorias de Basarabia

La síntesis de lo documental y de lo artístico, las memorias presentan un gran interés por el hecho de que van registrando acontecimientos, costumbres, mentalidades, relaciones interpersonales (entre Yo y el Otro) etc. de otrora. En Povestea Vulturului. Memorii (El cuento del Aghila. Memorias) de N. Costenco la imagen del Otro se configura de los “esbozos de retrato” realizados por los contemporáneos de los autores mismos. La imagen del Otro está marcada por la memoria histórica de la comunidad que la representa o por la mentalidad que suscribe el autor; pero también por la experiencia social y particular vivida por éste en un contexto concreto. En las memorias de Basarabia el Otro significa la alteridad, el contacto que favorece, incluso impulsa el proceso de autoidentificación.