

LILIA MARDARI  
Institutul de Filologie  
(Chișinău)

**PUBLICISTICA LITERARĂ A LUI  
VLADIMIR BEȘLEAGĂ:  
MUZICA ÎN DESTINUL DE CREAȚIE**

**Abstract**

This article illustrates Vladimir Beșleaga's attitude towards music. With the help of music, Beșleaga attempted to build a model for his novels, expressing plurivocality, polyphony and dialogic relations. Music has a decisive impact on the creative destiny of the writer himself, who was formed in a totalitarian regime. Music has fostered freedom of expression and rescued, in larger part, the writer's work.

Reflecțiile lui Vladimir Beșleagă despre muzică și legăturile acesteia cu opera sa, cu destinul său de creație revin obsedant atât în confesiuni, cât și în texte literare. Unele destăinuri frapează prin sinceritatea dezarmantă și pun în lumină o dragoste mare, oarecum neîmplinită: „Mă gândesc că dacă în adolescență aș fi avut condiții, aș fi avut, bunăoară, un instrument muzical, aș fi avut parte de o școală de muzică, cred că nu mă apucam să scriu, ci mă ocupam de muzică. Deși, zic, n-am avut posibilitatea asta, dragostea pentru muzică mi-a rămas pe toată viața”. Iată de ce protagoniștii prozelor sale au, de regulă, relații intime cu muzica. În aceeași mărturisire aflăm: „Momentul acesta s-a răsfrânt oarecum în cartea *Acasă*. Odată, întorcându-se din sat de la fata de care era îndrăgostit, eroul parcă vede niște strune întinse din cer până în pământ. El merge și le atinge cu vârful degetelor și răsună o melodie fantastică, nemaipomenit de frumoasă” [1, p. 25]. În mod direct Alexandru Marian trăiește experiența unei emoții, iar în mod indirect sentimentele sale vin în consonanță cu muzica de origine divină, de aici și imaginația bogată a personajului, dar și sacralitatea spațiului pe fundalul căruia sunt proiectate viziunile și gândurile eroului. Se știe că muzica în textul literar datează încă din adâncă antichitate. În Roma antică, *Bucolicele* lui Vergiliu și *Heroidele* lui Ovidiu sunt declamate pe fundal muzical, susținându-se prin acompaniament vorbirea emfatică. Nu întâmplător e un procedeu favorit și în scrisul lui Beșleagă. Meditând asupra eficacității artei muzicale, a limbajului universal, scriitorul exprimă adevăruri încercate de intimitatea sa ființială: „Consider că muzica e în stare să exprime o stare a sufletului, o stare poetică, o stare adânc omenească mai mult, mai perfect ca oricare dintre arte. Când am făcut cunoștință cu Mozart, cu Bach, mai ales cu Bach, zeul muzicii... Muzica este înțeleasă, pătrunsă și gustată de orice om din orice colț al pământului. Este un limbaj universal, care nu cere tălmăciri. Dragostea aceasta, pasiunea aceasta nu erau izvorâte dintr-o intenție, dintr-o dorință a mea de a introduce muzica numai decît în scrisul meu. Exista ceva propriu în ființa mea” [1, p. 25-26].

Oportunitatea exprimării libere prin muzică, dar și impactul acesteia asupra destinului de creație a scriitorului (mai cu seamă într-o societate cu regim totalitar) o depistăm în mișcările subterane, oricât de paradoxal ar părea, chiar și în primele sale încercări literare: „Primele mele povestiri le consider încercări, începuturi. Acolo fraza era ciocănită, ajustată. Este o etapă absolut necesară pentru orice autor, dar numai o etapă. Am simțit că îmi scăpa momentul spontaneității, al liberei izbucniri, totul urma să fie supus unei logici, unei gramatici, unei reguli stricte într-o frază și lucrul acesta a început la un moment dat să mă împiedice, să mă încorseteze. Am ajuns la un moment când aceste obișnuințe ale mele, aceste tipare au început să mă strângă ca o încălțăminte prea strâmtă, ca o haină prea incomodă. Am simțit că e ceva în mine care se vrea exprimat liber, așa cum simt, așa cum vine din adâncul sufletului, din adâncul experienței mele. Am descoperit atunci că acel ceva se numește muzică, și nu altceva care trebuie inventat. Și în timpul elaborării cărții *Zbor frânt* am dat liberă cale a ceea ce se numește spontaneitate. Spontaneitatea, cred, este respectarea ritmului interior al vieții. Iar muzica, oare nu este ea expresia acestui ritm interior al vieții, al materiei până în adâncul adâncurilor ei?” [1, p. 26]. Dacă în Grecia antică ritmul se desprinde din metrica versului, iar piciorul metric al acestuia genera gruparea ritmică ce putea fi alcătuită din 2,4,8 timpi (*piric, spondeu, dactil, anapest* etc.) sau din 3,6,9 timpi (*iamb, troheu, tribrah* etc.), apoi în timpurile noastre împrumutarea ritmului în proză, de altfel o particularitate incontestabilă a frazei lui Vl. Beșleagă, își află justificarea în universul casnic, cotidian, în pânza pe care o croșetează gospodina sau în împletirea unei biciuști: „Când meditez asupra compoziției unei cărți am în câmpul meu de vedere câteva linii de subiect. Aceste câteva linii se împletesc așa cum împleteam noi biciuști în copilărie: în trei, în patru – mai complicat, și-n opt și-n doisprezece. Asta-i ca și cum gospodina țese în două ițe, foarte simplu, țaca-țaca! dar în patru ițe, pe urmă în șase e mult mai complicat! E desigur o metaforă” [1, p. 27].

În același interviu Beșleagă avea să insiste asupra polifonismului, a plurivocității romanelor sale, asupra modelului său narativ centrat pe principiul simultaneității, ilustrat de arta orchestrală: „Descoperirea mea propriu-zisă, care poate că nu e descoperire, ci un adevăr vechi de când lumea, dar pe care l-am descoperit eu, este că dacă în muzică într-o orchestră instrumentele pot suna, se pot produce simultan pentru a crea efectul simfonic, în arta cuvântului posibilitatea aceasta e limitată. Aici cuvintele se succed unul altuia, fie că sânt scrise, citite cu ochii sau pronunțate. O carte, dacă ar fi să fie tipărită nu sub formă de pagină, cu două dimensiuni, lățime și lungime, sau înălțime și lățime, ci sub formă de panglică, atunci s-ar întinde pe o linie lungă-lungă... Ar fi cărți de cinci kilometri, ar fi cărți de șapte kilometri, ar fi cărți de o sută de kilometri. Dar ar fi și cărți de trei șchioape. Povestirile lui Cehov, bunăoară. Descoperirea mea în ce constă? A obține acest efect simfonic, a crea iluzia stereo... adică a spațiului, se poate nu prin succesiunea cuvintelor, ci prin structura compozițională, prin reluarea pe parcurs a anumitor motive. Atunci se formează ceea ce în pictură se numește profunzime, perspectivă...” [1, p. 27].

În același timp, prin structura inelară prozatorul ilustrează tehnica contrapunctului: „După mine contrapunctul nu este altceva decât reluarea unor motive, a unor teme. Pe parcursul desfășurării acțiunii. Acuma îmi vine în minte un exemplu clasic de contrapunct: *Bolero*-ul lui Ravel. Aceeași melodie este reluată o dată, a doua oară, a treia, a șaptea oară, mai intens, tot mai intens, cu aceleași frânturi de melodie, cu aceleași părți componente

ale ei, dar reluate parcă la infinit. Este ceva fermecător! Muzica însă nu e o descoperire târzie pentru mine, din contra foarte timpurie. Ce am învățat de la clasici, de la scriitorii mari în privința compoziției? Dacă stau și mă gândesc la cărțile mele, unele au o așa zisă compoziție circulară. Acțiunea începe aici, în locul acesta, se desfășoară și se termină tot aici. Vasăzică ciclul întâmplărilor se încheie. Lucrul acesta se întâmplă în *Zbor frânt*. Acțiunea începe pe malul Nistrului, acțiunea se desfășoară și se încheie tot aici, pe mal, când Isai pornește cu băiatul în brațe spre casă. În *Durere* e tot așa...” [1, p. 26-27].

Argumentele sunt atât de convingătoare, încât sar în ochi chiar din prima pagină a romanului *Zbor frânt*: „Iar când se întâmpla, la mulți ani de la pățania aceea, să-l întrebe careva: îi drept ce spun unii în sat, că ai trecut la nemți dincolo, în vara când s-a oprit frontul aici, la Nistru, de-a stat toată vara, și-i drept că ai ucis om cu mâna ta și era cât pe ce să te duci și tu pe apă la vale, dar te-au scos valurile la mal și te-a găsit nu știu care pe nisip de te-a dus acasă, în spinare, și toată fuga numai din cauză că a vrut maică-ta să te chelfăneze... când îl întreba careva așa, Isai zâmbea uneori, alteori se supăra și-i întorcea aceluia spatele și se ducea în drumul lui” [2, p. 8].

Sfârșitul romanului retranscrie același început, dar cu alte semnificații: „Vrea să-l întrebe a cui e cămașa, că a tatei nu-i, a lui a ars – când a pus tata mâna pe grămăjoara care credea că-s hainele lui, ale tatei, a văzut că-n locul lor a rămas numai niște scrum și scrumul a zburat printre degete și s-a împrăștiat peste tot cerul – a vrut să-l întrebe, dar a văzut că aceea-i cămașa lui, a băiatului – tata s-a încins cu cămașa lui, peste brâu cu mânecile, și așa mergeau pe marginea apei...” [2, p. 218]. Prin stilul indirect, prozatorul nareză extradiegetic în ambele cazuri locul întâmplării acțiunilor, care s-a dovedit a fi nu altceva decât apa râului Nistru; recurgând la analepsă, în rezultat obține compoziția circulară. Simultaneitatea narațiunii se atestă și în romanul *Durere*. Acțiunea începe în sânul unei familii dezmembrate (lipsa tatălui decedat), în care: „Numai Emil îi duce dorul – mai cu seamă de când a prins a veni bărbatul acela străin...”

Uneori i se pare că-l vede aieva: tata iese de după colțul casei... de după un copac... calcă pe scara troleibuzului... se pierde în mulțime... La lecții chipul lui se desprinde de zidul alb al casei, îl privește o clipă și dispare” [3, p. 5]. După trecerea printr-o serie de întâmplări prevăzute și neprevăzute în căutarea pricinii morții tatălui, eroul revine acasă, astfel sfârșindu-se romanul: „Emil se gândi: «Iată viața și destinul tatei... Dar viața mamei?... A mea?...»

Și pași spre ușa casei părintești...” [3, p. 218]

Drama lui Emil este omniprezentă, motiv ce l-a făcut să părăsească apartamentul, iar în final convingându-se că locul unde s-a omorât taică-său nu era unul întâmplător, revine în fața blocului fiind convins că „pentru viață omul trebuie să lupte, să nu se lase strivit de durere” [3, p. 218]. Nota muzicală constă în revenirea la același motiv, de la *dor* și *curiozitate* la *căutare*, apoi iarăși la *dor* și *curiozitate*: „Vrea să-l întrebe: «Este Lucica acasă? Străinul acela s-a dus», dar nu mai întreabă, îi peste puterile lui. Băiatul îi ghicește întrebarea:

– Lucica, mamă-ta, plânge după tine... Toate zilele astea plânge. Nu știa: ai să vii ori nu? Așa-i că n-ai să mai pleci de acasă?... Acum te-ai întors cu totul?...

Emil îi ciufulește moțul, îi pune mâna pe umăr și-l întoarce cu fața la dânsul.

– Da, m-am întors, măi Guguță!” [3, p. 217-218].

Numai dorul de casă și de evenimentele ce se petrec acolo l-au putut aduce la condiția revenirii.

Un loc aparte în reflecțiile lui VI. Beșleagă revine magiei limbajului, a muzicalității lui: „Când am spart țiparele, care mă încorsetau și mă împiedicau să-mi desfășor posibilitățile creatoare mici-mari, cum or fi ele, atunci am descoperit că limba în afară de valorile ei logice, de sens, are valențe muzicale extraordinar de puternice. Și dacă este ceva care poate fi numit vraja unei limbi, atunci aceasta este muzica ei. Plasticitatea limbii este hipnotizantă, căci îți stăruie în ochi și oricând poți evoca o imagine... Dar vraja adevărată ce-ți scapă atunci când închei lectura? Ceea ce zace în adânc, cred că nu sunt atât imaginile, tablourile grandioase, ci ceva mult mai subtil: muzicalitatea surprinsă, materializată în operă. Cred că ceea ce face literatura modernă, începând cu Proust, cu alți mari scriitori ai secolului nostru, bunăoară, cu Faulkner, e că ei folosesc nu numai valențele plastice ale limbii, dar valorifică muzicalitatea limbii, și prin asta extind enorm de mult potențele ei expresive, astfel ca limba să fie folosită cu maximum de efect...” [1, p. 27-28].

Nu mai puțin concludentă e selectarea titlurilor pentru prozele sale, căci în ezităriile temporale, în ultimă instanță, tot muzica e cea care îl salvează. Din interviul cu Andrei Hropotinschi aflăm despre geneza titlului romanului *Zbor frânt*: „Titlul de lucru, cel notat în manuscris e *Țipătul lăstunilor*. După ce am prezentat manuscrisul la editură, după ce s-a făcut macheta, mi s-a cerut să scriu un mic cuvânt introductiv. L-am scris. Și în drum spre editură mi-a venit un gând că titlul este pretențios... țipător. Cuvântul *țipăt* mi se păru prea direct. Am găsit un alt titlu și editura l-a acceptat. Poate că nici acesta nu e prea fericit. Nu știu de ce dar acești doi „r” în *zbor* și în *frânt* mi se părea că aduc o nuanță de aspru, de dur, pe când dincolo în *țipătul* și *lăstunilor* cei doi de „l” parcă nu exprimau esența, atmosfera cărții. Mi s-a întâmplat să schimb și titlul altor cărți. Văd la bază și anumite considerații lingvistice în schimbarea titlului *Zbor frânt*. De fapt, la prima ediție titlul a fost tradus în rusește *Poliot scvozi noci*. Aveam în vedere momentul când Isai se rupe din labele nemților și se aruncă în apa Nistrului ca să treacă pe malul lui. Acest zbor poate că exprimă însuși destinul acestui om. *Țipătul lăstunilor* îmi părea mie un titlu prea poetic pentru o carte ca aceasta. Azi văd aici o mulțime de argumente, de motivări de ordin lingvistic: sonor, simbolic, de tipologie. Asta mă gândesc, m-a determinat să schimb titlul, deși în rusește a rămas așa, a fost tradus în lituaniană tot *Țipătul lăstunilor*” [1, p. 24-25]. Motivarea stă în faptul că „la rostirea celor două consoane vibrante, alveolare *r* sunetul este obținut printr-o succesiune rapidă de închideri și deschideri ale canalului fonator, iar aplicarea unei presiuni asupra plămânilor nu permite fluxului de aer să-i confere o notă melodioasă. În celălalt caz spirantele, laterale, alveolare *l* nu produc turbulențe audibile, fluxul de aer nefiind întrerupt în nici un moment, ci doar îngustat suficient, adică printr-o închidere numai parțială a căii vocale. Iată de ce la auzul primului titlu – *Țipătul lăstunilor*, față de următorul – *Zbor frânt*, urechea este în așteptare pentru ceva mai poetic, puțin asonant, dar încărcătura pe care a vrut să o accentueze autorul este mult mai greoaie, de aceea sonoritatea titlului s-a materializat mai târziu în volumul de versuri apărut în 2006 – *Țipătul lăstunului*: „...ape vin calde/ de nu știu ce depărtări ale/ friii/ trec mângâietoare ca palma blândă a mamei/ peste obrazul și fruntea și inima mea/ și/ toate negurile din suflet dispar/ și iarăși răsar zorile dulci împurpurate senine/ de sfârșit de noapte/ și iar mă simt una/ crescut pe de-a întregul/ cu lumea aceasta/ împreună...” [4, p. 14]. Astfel, se fixează

o conciliere a sufletului cu anturajul, cu situația determinantă, agreabilă, armonioasă, dulce, ușoară, predomină tendința de a se unifica cu lumea. Deși zguduitoarele amprente ale momentului când Isai se rupe din „labele” nemților rămân: „...precum/ un cocor singuratic/ în câmp deschis/ prins în crucea/ lunetei/ tresare străbătut/ de chemarea/ auzului vast/ necuprins/ gata să-și ia/ zborul/ printr-o zvâcnire a aripilor/ neștiind/ că degetul/ iată/ apasă/ pe trăgaci...” [4, p. 19].

Interferențele muzicale care îi apar autorului la scrierea romanelor sunt și o consecință a faptului că Vl. Beșleagă ascultă muzică în perioadele când își redactează cărțile. Autorul relatează cum a redactat romanul *Zborul frânt*: „Mi-amintesc un detaliu semnificativ: în timpul elaborării cărții ascultam muzică, discuri, în special Mozart, *Mica serenadă nocturnă*. O pierdusem pe mamă-mea și aveam nevoie de sprijin, de o înălțare, de momente de zbor, de organizare a ființei, a sufletului, care fusese dăruit, care fusese așchiat, de adunare, de revenire la sfericul sufletului omenesc, lucru pe care-l putea face numai muzica... Mi s-a părut că muzica, spre deosebire de alte arte, este mai aproape de felul meu de a fi” [1, p. 26].

Forța lăuntrică a muzicii e concepută ca decisivă și în exprimarea caracterelor umane, ocupând un loc de seamă în activitatea scriitorului. Tot prin muzică se explică, în ultimă instanță, și o altă particularitate a romanelor sale, abundența liniilor de subiect. Cu alte cuvinte, precum muzica avea în antichitate rolul de a dezvolta tinerilor simțul pentru frumos (ca acest simț să ghideze alegerile oamenilor maturi în multe alte domenii), tot astfel muzica modelează destinul de creație al prozatorului. Vl. Beșleagă a găsit în muzică un model de construire a romanelor sale, un model de plurivocitate, de polifonie, de relații dialogale. Muzica are un impact decisiv în destinul de creație al unui scriitor autodidact, format într-un regim totalitar. Muzica i-a stimulat libertatea de expresie și a salvat, în bună parte, opera scriitorului.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Vladimir Beșleagă. *Tiparele prozei moderne // Dialoguri literare*. Chișinău, 2006, p. 22-28.
2. Vladimir Beșleagă. *Zbor frânt*. Chișinău, Litera, 1998.
3. Vladimir Beșleagă. *Durere*. Chișinău, Cartea Moldovei, 2007.
4. Vladimir Beșleagă. *Țipătul lăstunului*. Chișinău, Cartier, 2006.