

Imaginarul pandemic în proza scurtă a lui Varujan Vosgianian

Emanuela ILIE

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

iliemma@yahoo.com

Abstract: Just two years after the novel *The Passion after Gödel* (2020), which still enjoys an astounded reception, a little delayed by its scientific (particularly, mathematical) intertext, Varujan Vosgianian returns to the formula of short prose, which he had previously practiced in two other volumes: *The Game of the Hundred Leaves and Other Stories* (2013) and *The Statue of the Commander* (1994; 2018). Unlike the latter, *Stories about Ordinary People* (2022) combine in a very successful manner the old thematic and stylistic strengths of the writer who became famous with the *Book of Whispers* (2009), with a totally surprising emphasis on pandemic themes. Most of the stories included in the book set their framework in this iconic period and explore without detours and confusing euphemisms some of the most powerful identity themes, associated with this fearsome, both individual and community, revelator. On the one hand, the terrible lesson of loss (of the loved ones, but also of the ties, habits and social taboos perceived as natural), extreme isolation, radical solitude, the spectrum of nothingness, etc.; on the other hand, the (in)conscious appeal to digital remedies and other forms of simulacrum, the return to literature and art as forms of therapy and survival exercises.

Considering this volume, the present study will illustrate how literature (to a greater extent than other forms of cultural discourse: visual arts, music, dance, etc.) has related to the imaginary pandemic. Even when it did not allow itself to be contaminated by the language of the pandemic, literature thematicized the common worries, the (un)recognized fears and even the most profound anxieties of humanity and reflected in its own way on its survival in the most turbulent epochs.

Keywords: *pandemics, imaginary, short prose, identity themes, loss, isolation, radical solitude, spirituality.*

Introducere

La doar doi ani după apariția romanului *Patimile după Gödel* (Editura Polirom, Iași, 2020), care încă se bucură de o receptare uluită, doar aparent îngreunată de alonja științifică – în speță, matematică – a subiectului, Varujan Vosgianian recidivează tot narativ, contrazicându-i pe cei care îi dădeau ca sigură evoluția într-o direcție strict poetică, încununată recent de consistentul op liric *Ei spun că mă cheamă Varujan* (Editura Polirom, Iași, 2019). De data aceasta, însă, revine la formula prozei scurte, exersate anterior în *Jocul celor o sută de frunze și alte povestiri* (Editura Polirom, Iași, 2013) și *Statuia comandorului* (ediția I, Editura Ararat, București, 1994; ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2018). Cea mai nouă carte care îi poartă semnătura se intitulează, mai degrabă atipic, *Povestiri despre oameni obișnuiți* (Editura Polirom, Iași, 2022). Atipic pentru că, fără excepție și indiferent de gen, restul titlurilor alese

de scriitor deturnau până acum atenția cititorilor săi fideli într-o direcție mai apăsătorie și mai discret metaforică. Desigur însă că, sub acest titlu derutant de simplu, își ascunde frumusețile sibilnice și derutante, de o poeticitate aspră și o simbolică pe măsură, un întreg univers uman, pe care prozatorul îl surprinde într-un interval temporal foarte scurt, recunoscut drept anii *molimei* – echivalent intratextual, vag eufemistic, al pandemiei COVID-19, pe care nu puțini au văzut-o transformată într-un soi de paranteză (desigur, abisală) în istoria umanității recente.

În câteva dintre cele mai puternice povestiri din carte sunt explorate, fără ocolișuri și eufemisme derutante, teme identitare dintre cele mai puternice, asociate acestui revelator individual și comunitar. Pentru că, la fel ca întreaga umanitate care s-a confruntat în perioada 2020-2022 cu transformările radicale determinate de șocanta evoluție virală, *oamenii obișnuiți* din ultimul volum al lui Varujan Vosganian trebuie să învețe, din confruntarea directă cu *molima* ce izbucnește cu o virulență neașteptată, câteva lecții extrem de importante, de care depinde însăși identitatea profundă a ființei lor. Pe de o parte: aclimatizarea forțată cu realitatea sumbră a pierderii (unor persoane dragi, dar și unor legături, obișnuințe și tabieturi sociale anterior etichetate drept naturale), izolarea extremă, singurătatea radicală, spectrul neantului etc. Pe de altă parte: apelul (in)conștient la corective digitale și alte simulacre de existență, întoarcerea la literatură și artă ca forme vitale de terapie și exerciții de supraviețuire spirituală. La fel ca și obsesiile statornice ale romancierului Varujan, cel din *Cartea șoaptelor și Copiii războiului* (legăturile extrem de strânse dintre individ, familie și comunitatea în mijlocul căreia s-a născut și pe care o reprezintă, raportul dintre memoria individuală și cea colectivă, nevoia de a conferi un sens soteriologic evoluțiilor narative proiectate șcl.), toate aceste teme sau prelucrări motivice transformate în adevărați ordonatori de text sunt prelucrate într-un aliaj narativ trecut, cel mai adesea, prin filtrul unei ironii exigente ori al unui sarcasm mușcător, ce nu reușește, totuși, să atenueze mizele de substanță ale acestor ficțiuni dense în trimiteri savante și aluzii simbolice.

Plecând de la analiza acestui volum, studiul de față va reflecta de fapt pe marginea modului în care literatura (într-o măsură mai mare ca alte forme de discurs cultural: artele vizuale, muzica, dansul etc.) s-a raportat și pe teren românesc la imaginarul pandemic. Pe de o parte, ea a folosit trauma culturală reprezentată de COVID 19 (Demertzis și Eyerman 2020) pentru a înțelege mai bine și a metaboliza ceea ce s-a întâmplat cu întreaga identitate colectivă:

A cultural trauma occurs as the taken-for-granted foundations of individual and collective identity are shattered, setting in motion a discursive process to understand what happened, assign blame, and find pathways to repair an interpreted situation. In this ensuing meaning struggle various actors propose answers to these questions, articulating trauma narratives that compete for attention and acceptance. Cultural traumas are not the aggregate of individual traumas, nor are they determined by gradations of suffering. Cultural trauma is a specific form of collective trauma, affecting collective identity, where groups of individuals feel similarly affected by a fracturing of the existential security that a firm sense of identity affords. A step towards regaining that security, a human requirement, is to understand what happened and who or what was responsible, and then to act accordingly. Cultural traumas imply anxiety and suffering, but also opportunity. (Demertzis și Eyerman 2020)

Pe de altă parte, chiar și atunci literatura nu a părut contaminată excesiv de limbajul pandemic, ea a știut să tematizeze în maniera proprie neliniștile comune, fricile (ne)recunoscute și chiar angoasele cele mai profunde ale umanității, reflectând, poate mai apăsător ca oricând, la supraviețuirea – mediată cultural a – ființei în epoci dintre cele mai tulburi.

Molima, oamenii, obsesiile

În urmă cu câteva decenii, Susan Sontag arăta într-un eseu cuceritor – motivat biografic, dar excelent instrumentat filosofic – faptul că

orice boală mai importantă, a cărei cauză este de nepătruns și pentru care tratamentul e ineficient, tinde să fie înecat în semnificație. Mai întâi, temele celei mai profunde frici (putrezirea, descompunerea, poluarea, anomia, slăbiciunea) sunt identificate cu boala. Boala însăși devine o metaforă. Apoi, în numele bolii (altfel spus, folosind-o ca metaforă, această oroare este impusă altor lucruri. Boala devine adjectivală. Se spune că ceva ca o boală, aceasta însemnând că e dezgustător sau hidos. În franțuzește, o față din piatră mușcărită e încă *leproasă*. În trecut, asemenea fantezii grandilocvente erau obișnuit asociate bolilor epidemice, boli ce constituiau o calamitate colectivă. În ultimele două secole, bolile cele mai des întrebuițate ca metafore pentru rău au fost sifilisul, tuberculoza și cancerul (în secolul al XXI-lea lista scurtă conține, obligatoriu, demența senilă-n. mea, E. I.) – toate boli imaginate a fi, preeminent, boli ale indivizilor. (Sontag 1995: 52)

Deși perfect valabilă în 1978, data publicării în volum a acestor considerații tulburătoare ce vor contribui substanțial la transformarea paradigmei de reprezentare a imaginarului maladiv, ideea strălucitoare reprezentante a filosofiei americane se cuvine, desigur, nuanțată astăzi, după ce epidemia izbucnită, pe neașteptate, în februarie 2020 (și încă neîncheiată, pe deplin, la aproape trei ani distanță) a determinat o serie de mutații radicale pe diferite paliere și a confruntat întreaga umanitate cu spectre ce păreau a fi devenit istorie. După cum observam într-un studiu recent (Ilie, 2020: 98), și între timp fusese posibilă proliferarea uluitoare – în literatură și mai ales în cinematografie – a unor altfel de discursuri fanteziste (altfel/ alterat grandilocvente), în care se recicla obsesii asociate calamităților colective. Ele apăruseră, ce-i drept, deși cu o frecvență mai degrabă redusă, și în deceniile 7 și 8 din secolul trecut – titluri precum *Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Dead* (1978) sau *Zombi* (1979) fiind cunoscute, spre exemplu, nu doar fanilor lui George E. Romero sau Lucio Fulci. Dar abia în ultimele decenii se putuse cu adevărat vorbi despre o serie aproape... epidemică (*sic!*) de scenarii apocaliptice și post-apocaliptice, inegale estetic, unele de cea mai largă audiență mediatică, altele validate critic și chiar metacritic: *Daybreak* (1993), *The Stand* (1994), *Outbreak* (1995), *28 Days Later* (2005), *Children of Men* (2006), *Resident Evil: Extinction* (2007), *Carriers* (2009), *The Walking Dead* (2010-), *Doomsday* (2012), *Z Nation* (2014-2018), *12 Monkeys* (versiunile 1995, dar și 2015), *Stake Land* (2015), *Fear the Walking Dead* (2015-), *World War Z I-II* (2013 și 2017), *Pandemic* (2016), *I-Zombie* (2015-2019) etc. etc. Indiferent dacă îl tratau cu solvent întunecat-apocaliptic sau cu diluant parodic, toate aceste ficțiuni valorificau extensiv imaginarul patologic, folosind epidemia ca

declanșator narativ, dar și ca indicator semantic al unora dintre fricile majore ale umanului de dată recentă. În fapt, după cum constata într-un studiu de referință Cristina Vidruțiu,

Fascinația secolelor XX-XXI pentru maladiv, observabilă în reciclarea și proliferarea discursurilor epidemice la diferite nivele (literar, cinematografic, muzical și politic), este în directă relație cu insecuritatea climatului politic contemporan care asigură mediul propice dezvoltării acestora, în special a metaforei ciumei. Recuperarea și reinvestirea ciumei ca etalon al fricii în cadrul scenariilor apocaliptice și postapocaliptice ale secolelor XX-XXI, sau altfel spus, resurecția imaginii ciumei și invazia structurii dinamice a acesteia la nivel discursiv au ca mobil dorința de „domesticire” a noilor amenințări la nivel configurativ, prin identificarea unui termen pe de o parte suficient de ancorat în concret, în istorie, încât să ofere un precedent pe post de calmant, iar pe de altă parte suficient de ofertant la nivel de semnificație și reprezentare, încât să permită coagularea și explorarea unor construcții de tip bricolaj și paradox specifice și necesare secolelor XX și XXI. (Vidruțiu 2012: 7)

Desigur că, începând chiar cu fazele ei inițiale (identificarea noului tip de coronavirus în focarul din Wuhan, incapacitatea autorităților chineze de a stopa răspândirea lui și extinderea rapidă peste tot în lume șcl.), epidemia stârnită în anul 2020 a înlocuit în mentalul colectiv orice alt referent patologic universal, devenind într-un ritm halucinant noul declanșator de elecție – pe de o parte, al celor mai profunde frici colective (v. *supra*), specifice epocii în care emergența sa a fost posibilă; pe de altă parte, al ficțiunilor apocaliptice sau post-apocaliptice turnate pe calapod epidemic și proiectate dinadins ca îngroșări hiperbolice ale realităților socio-medicale prezentate în culori dintre cele mai întunecate în mai toate *mass media*. Mai mult decât orice altă maladie percepută drept radicală sau care, prin acumularea în timp, ar amenința însăși ființa comunitară, pandemia de COVID-19 a devenit, *volens nolens*, un revelator identitar macro-. Pentru că ea a determinat o serie de mutații cheie în viața tuturor colectivităților pe care le-a atacat (și afectat) direct sau indirect, angrenând întreaga umanitate într-o serie de ritualuri de neconceput înainte. Tiparul ei de existență a respectat întru totul logica structurală pe care a deslușit-o acum vreo trei decenii Charles E. Rosenberg. Conform autorului celebrului studiu *Explaining Epidemics*, după ce urmează linia unei intrigi de o tensiune crescândă și revelatorie, orice epidemie alunecă înspre un *closure*, dar nu înainte de a mobiliza comunități întregi, obligate să acționeze „conform unor ritualuri sacrificiale care să încorporeze și să reafirme valori sociale și moduri de înțelegere fundamentale.” (Rosenberg 1992) și mai ales de a produce crize multiple și în cascadă (Woods et al. 2020) pe aproape toate palierele vieții.

Ideea de sistem coercitiv, de pus în legătură cu un set de norme impuse contextual, în cadrul socio-medical specific românesc, de care ne amintim bine, apare în absolut toate povestirile cu referent pandemic din volumul *Povestiri despre oameni obișnuiți*. Ele își fixează tranșant cadrul exact în această perioadă emblematică, jalonată și narativ de anunțarea (*Tanti*), începutul (*Crucea Sudului*) și deplina manifestare a *molimei* (*Demascarea*). Mai mult, surprind momente esențiale din existența pandemiei, văzute prin ochii unor personaje deloc insignifiante (cea de-a doua sintagmă nominală din titlul

volumului este, bineînțeles, antifrastică), ale căror percepții, trăiri și emoții sintetizează, de bună seamă, perspective categoriale.

Protagonistul din *Crucea Sudului*, spre exemplu, care se recomandă cu simplitate drept Costi, are un destin într-o câțiva emblematic pentru majoritatea românilor care, după o perioadă în care și-au asumat, odată cu responsabilitățile specifice meseriei de *badante*, și seria de reacții psiho-emoționale asociate așa-numitului *sindrom Italia*, au fost forțați de pandemie să se întoarcă în țară. Încă din prima sa intrare în scena narativă, tânărul locvace își dezvăluie povestea de viață frumoasei vecine, de al cărei balcon îl despart cei doi metri permiși de lege. Vag contaminat de limbajul medical specific perioadei (*izoletă, ventilator, virus*), discursul său contrage cu o naturalețe bine configurată stilistic atât drama unei pături sociale considerate pe nedrept marginale, cât și percepția de vector pandemic a anumitor comunități adunate în jurul unor obsesii proliferate, cu o viteză amețitor-monstruoasă, mai ales în mediul spectral:

(...) Uite, cum a fost cu epidemia asta. Am ajuns abia acum două ceasuri, n-am prins încă niciun răsărit și niciun apus. N-am stat aici, e apartamentul lui frate-meu. (...) Eu eram în Italia, lucram ca îngrijitor pe toată ziua la un bătrânel simpatic. Într-o zi a simțit o apăsare în piept, l-au luat cu izoleta niște de-ăia îmbrăcați ca-n *Star Trek* și dus a fost. I-au ținut ventilatorul la nas până i-au făcut vânt de pe lumea asta.

— Vii din Italia? a întrebat ea și, brusc, balansoarul s-a oprit.

— De la Milano, da. E adevărat că acolo a fost mai rău, dar nu chiar cum se zice. M-au testat și n-a ieșit nimica, dar degeaba, dacă am îngrijit un bătrân care cică a murit de virus, nu m-a mai angajat nimeni. El, săracul, murea oricum, abia mai respira și-n fiecare seară credeam că nu mai apucă dimineața. Obosise să mai trăiască, dar uite că doctorii au dat un nume la oboseala aia și eu am rămas pe drumuri. N-am mai avut ce face, am venit acasă.(...) Pe drum nu m-au primit nicăieri să dorm, așa că am moțâit în mașină. Și aici, în țară, parcă mergea unul înaintea mea cu toba să se dea oamenii la o parte. Noroc cu apartamentul ăsta gol a lui frate-meu. Să nu-ți fie frică. N-am febră, nu tușesc, nu mă doare-n gât, simt orice miros, ca un ogar. Și între noi sunt mai bine de doi metri distanță, virusul nu e campion la săritura în lungime. (Vosgianian 2022: 8)

Spre deosebire de Costi, fostul *badante* redevenit șomer în context pandemic, corporatistul Oni, (anti)eroul ipohondru din *Demascarea*, se acomodează foarte ușor cu realitățile socio-medice impuse de evoluția virusologică. Lipsit de orice contact uman autentic (textul nu oferă nicio informație concretă legată de familia sau orașul în care s-a născut și nici despre tipurile de educație pe care le-a urmat), îndrăgostit fără speranță de o colegă pe care nu reușește să o cucerească indiferent de strategia erotică pe care o desfășoară, personajul este zugrăvit de o instanță narativă totuși empatică drept însinguratul prin definiție. Mai mult, unul căruia modul de existență corporatistă i se potrivește ca o mânășă, din moment ce rolul de rotiță într-un uriaș angrenaj cu funcționalitate pre-stabilită îi oferă protecția anonimatului mult râvnit.

Bineînțeles că, pentru un individ cu asemenea date caracteriale, izbucnirea pandemiei, dar mai ales faza izolării depline și a carantinei forțate pare a reprezenta contextul socio-medical – și, mai specific, chiar cel identitar – perfect convenabil. Deși ajunge, în timp, să cultive gesturi și reacții aproape

nesănătoase, ce îi aduc la lumină fondul obsesional (a se vedea, spre exemplu, spaima patologică pe care o trăiește atunci când își rupe masca în supermarket, modul foarte prost în care gestionează conflictul cu *cerberul* deținător de *termotester* și goana panicată de pe străzile oricum aproape pustii), personajul se declară în general pe deplin satisfăcut de „noua lui viață, în care stările oscilau între urgență și alertă și care, dintr-o stare în alta, căpătase o statornicie (eufemism pentru trândăveală) plină de tabieturi”. În consecință, se dedă, fără crâcneli inutile, bucuriilor pe care i le facilitează miracolul muncii online, pe deplin convins de superioritatea acesteia din urmă asupra oricărei forme de realitate *adevărată*. Pe de o parte, pentru că alternativa spectrală a muncii în biroul corporatist este percepută postuman(ist):

Pe Oni îl fascina faptul că e parte a unei rețele, precum geodezicele sau liniile magnetice ale Pământului. Liniile invizibile îi conectau, îi transformau, chipurile li se făceau mici precum capetele fierte ale încașilor, și mai mici, precum sculptura cu acul pe bobul de orez, tot mai mic, cât un pixel care călătorește, susurând, cu viteza luminii, până la sateliți și înapoi, după care crește pe ecranele celorlalți, expandat ca dintr-o pungă de popcorn în cuptorul cu microunde. (Vosgianian 2022: 197)

Pe de altă parte, pentru că din perspectiva tânărului ea îi procură toate iluziile de care are nevoie (de la surplusul de adrenalină zilnică și falsa igienă fizică, devenită un *must* pandemic, la eroismul *pixelat* și senzația reiterării unor mituri fondatoare):

Călătoriile astea imagine online îl făceau să se simtă un fel de stăpân al inelelor. Pe lângă ele, lumea offline era searbădă, înceată, chinuitoare, precum un tablou pe care-l văzuse odată (tot pe internet, desigur) și care înfățișa retragerea trupelor lui Napoleon din Moscova. Dacă ar fi fost să aleagă între cele două realități, ar fi ales-o, ca fiind cea adevărată, pe cea online. Pe internet nu te înghesui și nu te întâlnești cu nimeni, călătorești fără bilet, nu ai rău de mare și nu-ți trebuie punți pentru golurile de aer, nu ești pasagerul de pe Titanic, poți fi cine vrei, poți să-ți iei zilnic câte un nume. Nu-ți cere nimeni buletinul, nu nădușești de teamă că nu ți se scoală, poți să trăiești aceeași clipă și să parcurgi aceeași distanță de câte ori vrei, poți să ștergi ce nu-ți place și să repeți ce te tentează, nu există durere, ce să mai vorbim că pe internet nu moare nimeni, acolo nu există moarte nici mare, nici mică. Hotărât lucru, spațiul offline este nămolos, cu frecări care te încetinesc. Cu îngustimi care-ți julesc umerii, cu viruși care te hărțuiesc. În schimb, cyberspațiul e aseptice, limpede ca văzduhul după ploaie, nu trebuie să porți mască și să-ți freci buricele degetelor cu dezinfectant, e de-a dreptul antibiotic, ți-e mai mare dragul să trăiești, nu-ți dai ultima suflare pentru că acolo nu există nicio suflare, dacă ar exista totuși, ți-ar fi mai mare dragul să mori, căci în vid carnea rămâne neputrezită și frumos mirositoare, ca a sfinților. (Vosgianian 2022: 198)

Dacă Oni acceptă fără urmă de rețineri morale sau orice altă formă de barieră interioară sistemul coercitiv venit la pachet cu cele mai puternice valori pandemice, personajele din alte povestiri cu referent pandemic întâmpină cu reacții ritoase și chiar agresive fiecare măsură impusă de evoluția capricioasă a virusului. În treacăt fie spus, când nu este etichetat drept un spectru feroce, produs în laborator de minți bolnave, acesta este considerat de nu puțini dintre *oamenii obișnuiți* un mijloc inefficient de semănare a groazei sau de pedepsire a maselor pentru insubordonarea față de liderii considerați, bineînțeles, vinovați pentru toate racilele comunitare.

Parte din acest tip de obsesii colective contaminează, frecvent, și discursul naratorului heterodiegetic, ce nu se sfiește deloc să renunțe la tonul impersonal pentru a-și asuma voci ale căror reacții sunt considerate emblematice în privința felului în care emițătorii lor se raportează la efectele pandemiei asupra umanității. Începutul transformării radicale a oricărei forme de realitate economică, socială, medicală ș.a.m.d. este anunțat, *in nuce*, de vocea naratorului din *Tanti*, care apelează conștient la beneficiile, dar și riscurile relatării la persoana a II-a pentru a stabili un raport de identificare mai degrabă simpatetică nu numai cu protagonistul, ci și cu cititorul obligat astfel să recurgă la propriul proces anamnestic:

Privești din balcon la lumea care se pregătește să întâmpine primul an al molimei. Se înserează, e duminică și orașul ar trebui să-și trăiască ultimele ore ale sfârșitului de săptămână. Nu este însă un sfârșit de săptămână ca oricare altul. De dimineață, magazinele au fost luate cu asalt. Rafturile cu alimente și produse sanitare s-au golit. Locuitorii orașului se pregătesc ca de asediu. Dar nu doar orașul urmează să fie asediat, ci și fiecare locuință. Dușmanul pare închis, ceea ce se prezintă pe canalele de știri e încă neverosimil. Semnele molimei sunt sporadice, oamenii se privesc pe străzi, prin magazine și nu se obișnuiesc cu ideea că de mâine trebuie să se ferească unii de alții, să se lase convinși că atingerea și respirația celuilalt pot fi otrăvitoare. La ora asta, locuitorii s-au retras în case, pândesc de după perdele, vine una dintre plăgile Egiptului, nu știi de ce se întâmplă asta, de ce păcate anume trebuie să se spele. Nimic din ce-au învățat nu folosește, nimic din ce-au urât nu poate fi înduplecat și nimic din ce-au iubit nu poate să-i apere. Liniștea lăsată peste oraș e înduioșătoare, nicio adiere, numai sfială, dar în aer plutește cu toate astea un fel de ghem strâns, gata să se deșire în tentacule străvezii și înțepătoare... (Vosgianian 2022: 376)

La polul semantic opus, cele mai evidente *parti pris*-uri narrative sunt oferite tot în *Demascarea*, deși, cum am văzut mai sus, protagonistul acesteia este un apologet al izolării și al înregimentării sociale: „În multe privințe, anul molimei este odihnitor. Are atâtea reguli, încât singurul risc real este să gândești. Dacă totuși o faci, ești pe cont propriu. Când gândești, e imposibil să nu încalci cel puțin o regulă. Zilele seamănă unele cu altele, alternativele dispar și variantele rămase se preschimbă în tabieturi al căror singur obiect e să știi cât e ceasul, căci dacă știi asta, atunci știi și ce ai de făcut.” (Vosgianian, 2022: 196) Dar cele mai dure șarje discursive sunt atribuite unor personaje de fundal, precum Filotti, penibilul universitar coleg cu *Tanti*, ros de ambiții nu numai academice. Între mașinațiunile menite a-i asigura voturile colegilor la viitoarele alegeri, individul are timp să vitupereze anti-sistemic încă dinaintea mării izolări, ale cărei motivații le întoarce deja în argumente conspiraționiste. Spre deosebire de Narcisa, eroina care ignoră cu superioritate discursurile inflamate ale colegului pe care-l disprețuiește profund, un cititor avertizat poate ușor recunoaște în perorațiile bărbatului varii halucinații care au populat în intervalul 2020-2022 mediul spectral sau au inflamă peste măsură numeroase *personalități* de mucava chemate a rosti marile *adevăruri* proprii la anumite televiziuni private:

Treabă chinezească, merge șnur. Virusul vine cu orice, cu trenul, cu mașina, cu avionul, n-are nevoie de pașaport. Nu-l simți, nu poți să te aperi. Lockdown, ai auzit de cuvântul ăsta? (...) E mai rău decât bănuiești. Temniță la purtător. Dar e bună și pușcăria

asta la ceva, pentru reeducare. (...) Foarte simplu. Stai acasă. Triumful democrației: libertatea ta nu amenință libertatea celorlalți. Condiția ca asta să se întâmple e ca nimeni să nu fie liber. Vrei să ieși, să-ți iei de mâncare? Bilet de voie. Singurii care au voie să iasă sunt polițiștii, paramedicii, gunoierii și ăia de-ți aduc pizza și alte chestii comandate online. Lumea o să fie o uriașă casă de comenzi. (Vosganian 2022: 360) etc. etc.

Pandemia, exercițiile și soluțiile de supraviețuire identitară

Mai toate personajele de prim-plan din povestirile cu ancadrament pandemic trăiesc însă din plin și efectele de adâncime ale executării, silite ori benevole, de gesturi mecanice transformate doar uneori în mici ritualuri ce traduc obligativitatea respectării unor măsuri impuse comunitar. Cu excepția lui Oni, care crede cu atâta forță în simulacrele de viață socială și jocurile de strategie spectrală încât își ratează cu adevărat existența¹, protagoniștii se opun cu toată ființa lor, mai fragilă și mai derutată ca oricând, ideii de existență incompletă, captivă social, căci e dusă exclusiv între pereții propriilor locuințe și pe un teren (psihologic) minat de tot felul de spectre. Totuși, tocmai pentru că au fie senzația, fie certitudinea că pierd enorm la capitolul deplasare pe orizontala relațională, se repliază repede și își orientează, intuitiv ori lucid, toate energiile de care mai dispun înspre verticala interiorității.

Nevoit să stea într-o carantină al cărei sens îl minimalizează de la început, prin exercițiul umorului în fond sanitar („Unde ai văzut polițiști să te creadă? Dar n-or să mai urce. Mă sună la telefon de jos și eu doar scot capul pe balcon. Ca la apelul de seară. Cică suntem vreo șapte în tot blocul, de-ăștia în carantină, n-or să urce pentru fiecare. Auzi, șapte! Puteam să punem de-o echipă de handbal, îți dai seama, ajungeam campioni, cine are curaj să se-nghesuie cu noi la semicerc?” – Vosganian 2022: 9-10), Costi se îndrăgostește fără speranță de Svetlana, stimulat nu atât de frumusețea vecinei de palier, pe care nu o poate vedea decât în zona heterotopică reprezentată de balcon, cât de modul în care fata pledează fără niciun rest pentru evaziunea în spații de o luminozitate și o libertate ieșită din comun. Deși pare incapabil să îi înțeleagă adevărata menire, sugerată de indicii pentru a căror deslușire ar avea nevoie de un solid background cultural (spre ex.: bunica Svetlanei, o femeie extrem de credincioasă, provine din orașul rus Arhanghelsk; etimologic, prenumele fetei înseamnă „lumină sfântă”); mai multe secvențe discursive ale tinerei ce pare constant a glisa între realitate și ficțiune amestecă voit amintirile verosimile, aventurile onirice ispititoare și varii referințe mitologice, artistice etc.), Costi se

¹ Ratarea pe multiple planuri a acestui personaj ne este sugerată încă din uvertura textului și confirmată la finalul acestuia. Oni intră și iese din scena narativă ca un abulic fără speranță de vindecare, din moment ce nu dă deloc semne că înțelege ce se ascunde în spatele celor două întâlniri cu *moartea mică* (variantă desacralizată, de tot minoră, a Morții materializate plenar de-a lungul valurilor epidemice cunoscute, de la variolă și ciumă la gripa spaniolă și SIDA): „Moartea mică era înaltă de-un cot, în rest, deși la scară redusă, era o moarte ca oricare alta. Sub mantaua neagră ce-i atârna până la glezne se ghicea un trup costeliv, mai degrabă o alcătuire de oase, o crăcană care o ținea de umeri, să nu cadă. Din mâncile largi ieșeau niște oscioare deșirate care se încovrigau pe coada unei coase ceva mai înalte ca ea, pe care o ținea drept, proptită de podea, cu o solemnitate de episcop. Altminteri nu era înfricoșătoare, ci mai degrabă cochetă, cu țeasta fardată și rimelată, ca-n Día de los muertos. În picioare purta niște pantofi scâlțiați, de culoarea caolinului, cu tocuri de vreo două degete, prea mari pentru tălpile ei de copil, împrumutați, probabil, de la vreo soră mai mare.” (Vosganian 2022: 193)

lasă antrenat în călătoriile mentale ale personajului feminin, preferând-o în special pe cea care îi permite și lui aproximarea ținutului asociat, metonimic, cu perfecțiunea spațială și, la limită, cu ideea de absolut nu doar geografic:

— Marea Tasmaniei, a repetat el, încercând câteva clipe să și-o imagineze. Unde vine asta?

— La capătul celălalt al lumii.

— Și de ce e marea asta deosebită? Vreau să zic: cum sunt stelele de deasupra ei? Nu e la fel ca Marea Neagră?

— Fiecare mare e altfel. Și stelele sunt altfel. În Marea Tasmaniei, de exemplu, se oglindește Crucea Sudului, care la Marea Neagră nu e. Arată chiar ca o cruce care luminează, cum ar fi dacă ai pune câte un bec pe fiecare dintre brațele ei... (Vosganian 2022: 12-13)

Svetlana nu este, desigur, singurul personaj pentru care o imaginație ieșită din comun compensează cumva deficitul de vitalitate pe care umanitatea captivă (căci *carantinată*) este forțată să îl resimtă în permanență. Aceleași semnificații cu rost identitar adânc le dezvăluie, la o analiză în retortă, și gesturile unor personaje din povestirile care vorbesc despre alte feluri de maladie, indiferent dacă ele au legătură cu *on line*-ul sau *off line*-ul (o distincție problematizată cu folos în *Demascarea*, *Tanti* și *Martiriul lui Sebastian*, de un narator căruia nu îi sunt deloc străine dezbaterile pe teme post- și transumaniste). Recurența unor înscenări discursive, în realitate autocentrate (v. secvențele DOMNUL SIMION VORBEȘTE CU TĂCERILE CASEI sau DOMNUL SIMION VORBEȘTE CU EL ÎNSUȘI din *Cireșica*), lungile exortații cu rolul de a edifica complicațiile interioare ale Narcisei, cea zisă *Tanti*, explorările prin cyberspațiu ale ciudatului protagonist din *Martiriul lui Sebastian* (dublat spectral de Vampy și alți heteronimi proprii, „desăvârșiți, bizigoți sută în sută”), toate vorbesc, deși în sonori dintre cele mai diferite, despre necesitatea ardentă a ființei de a se comunica și, mai mult, de a opune cu orice preț captivității trupești ideea de libertate totală a spiritului.

De strategia narativă a substituirii, transferului sau multiplicării mentale a personajelor profită la maximum, bineînțeles, și substanța ideativă a poveștilor. Acestea câștigă un plus de adâncime atunci când scriitorul deturneză palpitul factual în divagația pe teme identitare cu adevărat esențiale, asociate inițial imaginației (cum altfel decât eliberatoare?!) și memoriei (cum altfel decât salvatoare?!), ulterior creației ca formă supremă de capturare și distilare a existențelor nu doar de carne, forțate acum să își materializeze frumusețea aspră într-un mod atipic. Voi selecta aici doar două exemple, care mi se par dintre cele mai relevante. Primul explică, într-o câțva, și dinamica relațională a celor trei personaje din *Crucea Sudului*, pe care prozatorul le înfățișează în diade mai degrabă conjuncturale (Costi-Svetlana, respectiv Costi-Tatiana), menite a compensa cumva imposibilitatea de fond a legăturilor erotice profunde între tânărul revenit din Italia și cele două surori. Or, pentru toate cele trei personaje, supraviețuirea ființei – inexorabil limitată material și social (Costi) ori fiziologic (Tatiana) – este condiționată de evaziunea mentală sau memoria călătoriilor într-un spațiu ideal, echivalat metonimic cu simbolul

anunțat în titlu. Chiar și după dispariția Svetlanei, Costi îi învață sora captivă într-un scaun cu rotile lecția zborului imaginar prin spații asociate ilimitatului:

— Știi ce? I-a sugerat Costi. Împinge-te cu mâinile de balustradă, să te legeni. După câteva clipe a auzit zgomotul lemnului uscat și chicotitul victorios al fetei. Apoi Costi a închis ochii. Vocea care se auzea din balconul de alături era a Svetlanei și lemnul uscat ca al vechilor corăbii închipuia legănarea corpului ei. Bărbatul s-a lăsat purtat de plăcuta senzație de plutire peste acoperișuri, împreună cu femeia-pasăre, în căutarea mării. (Vosganian 2022: 28)

Cel de-al doilea exemplu justifică, tot parțial, evoluția universitarei dezabuzate din *Tanti*, cea mai lungă povestire din volum. Și eroina acestei narațiuni a inadecvării totale la o existență incompletă și rea este la fel de convinsă de necesitatea, prin actul rememorării țintite, al saltului compensatoriu în paradisuri compensatorii proiectate dureros, din frânturi de realitate doar pe jumătate trăită într-un cuplu imposibil. Perspectiva ei este reprodușă însă prin vocea unui narator care are nevoie de alibiul persoanei a II-a inclusiv pentru a-și sancționa, din când în când, propriul deficit de energie vitală:

Retrăirea e o îndeletnicire complicată, talentul de a retrăi e la fel de prețios ca acela de a scrie, a compune sau a picta. E drept că retrăirea nu are decât un singur cititor, ascultător sau privitor, adică tot acela care scrie poezia și o recită apoi, cu voce tare, interpretul propriei compoziții sau observatorul care se dă câțiva pași îndărăt să-și admire autoportretul. Dar sentimentul că pelicula ce-ți trece prin fața ochilor, cu dialogurile, sunetele și culorile ei, îți aparține doar ție conferă retrăirii o voluptate unică. Retrăirea are loc într-o lume multidimensională. Personajele pot călători, se pot insinua ca un *poltergeist*, își pot încetini, în *slow motion*, sau iuți mișcările. Timpul nu mai este ireversibil. Ba chiar poți fi în mai multe locuri deodată. Retrăirea este o hologramă, iar tu ești în mijlocul ei. Ca și în vis, poți să faci orice, mai puțin să mori. Nu știu dacă e un dar înnăscut ori ceva care se deprinde în timp, e sigur însă că tu ai o vocație a retrăirii, aș îndrăzni chiar să spun că n-ai trăit destul pe măsura vocației de a retrăi. (Vosganian 2022:356-357)

Nici dominantă simbolică a celorlalte *Povestiri despre oameni obișnuți* nu este foarte diferită. Pentru că și ele vorbesc, într-un fel sau altul, atât despre limitare și captivitate, în trupul ori în spiritul bolnav, cât și despre dez-limitarea posibilă, prin puținele mijloace de care ființa încă dispune: combustia erotică totală, fantezia onirică sau recuperarea anamnetică, expresia creatoare lingvistică, muzicală sau picturală, credința pătimașă în puterea Spiritului. În ciuda diversității mediilor din care provin (prozele se concentrează pe micile istorii ale unor pensionari obligați să confrunte nu numai realitățile nemiloase ale propriei condiții sociale și biologice, ci și spectrul pierderii definitive a partenerului de viață, speculanți periculoși, tineri debusolați, puși pe o căpătuială rapidă ori dispuși să își procure, cu orice preț, senzații dintre cele mai tari și mai riscante, ciobani veterani din Afganistan, încă incapabili să își țină în frâu pornirile spre violența extremă ș.a.m.d.), toate aceste ființe de cerneală – sau de pixeli... – râvnesc să se împlinească total ori măcar să scape de senzația, omniprezentă în paginile cărții, de copleșitoare însingurare pe care o trăiesc în permanență, inclusiv atunci când par a-și recupera dimensiunea dialogică (v. *Ia-mă, nene*, povestirea al cărei erou, un șofer de camion,

stabilește o relație bizară de prietenie cu autostopistul tânăr, în care vede de fapt o alteritate a fiului înecat în urmă cu mulți ani). Deși, la drept vorbind, nu și-o recunosc, nici nu și-o exorcizează prin intermediul cuvintelor, așa cum se întâmplă bunăoară în *Tanti* – acolo unde naratorul ne face cu ochiul în privința unei topici recurente în schimburile de replici dintre protagonistă și cele două prietene, Ruxi și Cleo:

Tema singurătății încheie orice conversație pe care fetele o poartă la cină. E un fel de notă de plată. Nu e ca și cum subiectul ăsta le-ar ajuta, mai degrabă e un fel de înec în nisipuri mișcătoare, cu cât îți evoci mai insistent singurătatea, cu atât ea te copleșește mai tare. Poate că există totuși un secret, o glandă a singurătății care echilibrează (ori nu) relațiile cu lumea. Cum s-ar zice, o glandă exocrină. (Vosgianian 2022: 270).

Și nu uită nici să gloseze, în mai multe rânduri, pe marginea unei aspre forme de „singurătate în doi, trăită cu îndârjirea unei erezii” (Vosgianian 2022: 341), pentru a încheia, inclement, cu punctarea insuficienței de fond a oricărei tentative de a trăi singurătatea în comun:

Noaptea coboară uriașă, chiar ca o tarantulă țepoasă. Lumea se pregătește, cu ușile zăvorâte, canaturile închise și storurile trase, să intre în izolare ca și cum ar putea, în zumzetul computerelor și al telefoanelor mobile, să trăiască singurătatea în comun. Dar tu, cuibărită cu genunchii la piept și brațele strânse peste genunchi, ca o mumie încășă, știi că, în ce privește singurătatea, așa ceva nu se poate. (Vosgianian 2022: 380)

Ceea ce nu înseamnă că nu o trăiesc la rândul lor pe deplin, inclusiv în corpul exterior, cel locativ, resimțit ca un fel de sinecdocă a unei lumi în destrămare, pentru care unica realitate rămâne devastatoarea absență a celuilalt – chiar și când acesta nu lipsește decât psihic. Emblematică, din această perspectivă, este dramatica poveste a dl. Vladimir, care își îngrijește soția atinsă de pâcla demenței senile cu o dragoste ce crește exponențial pe măsură ce el însuși devine din ce în ce mai străin în ochii Evelinei. Deși soția, redevenită fetița puternic legată de *Unchiul Turi*, se dovedește incapabilă să mai recunoască altceva decât trecutul și să mai performeze altundeva decât „în acest teatru al trecutului care este memoria” (Bachelard 2005:40), bărbatul îi stă alături cu o devoțiune încăpățânată, care îl determină să întârzie peste măsură vânzarea casei, în interiorul căreia mai poate descoperi elemente de recuzită considerate catalizatori ai amintirilor salvatoare: de memorie individuală sau familială și implicit de sens existențial major. În schimb, atunci când celălalt se stinge, orice formă de comunicare a supraviețuitorului cu spațiul (altădată) familiar se dovedește, fatalmente, iluzorie și prin urmare ineficientă. Logica acestui fals paradox este dezvăluită odată cu una dintre revelațiile sumbre ale protagonistului din *Cîreșica*: „Cei care locuiau la caturile de sus rămăseseră niște venetici. Casa i se adresa doar lui și numai el o auzea. Asta ar fi trebuit să-l aline, dar nu făcea decât să-i adâncească, în mod ciudat, starea de singurătate. Căci ceea ce casa nu putea înțelege, își spunea domnul Simion, e că tăcerile ei făceau ca tocmai absența să se convertească într-o prezență neînduplecată, de neocolit.” (Vosgianian 2022:74)

În loc de încheiere. Ekphrasis și catharsis

La fel ca mai toate ficțiunile narrative ale lui Varujan Vosganian, *Povestirile cu oameni obișnuiți* au și o componentă metatextuală imposibil de ignorat. De această dată, însă, ea se rotunjește nu prin glosele pe marginea creației epice (relativ puține, în ansamblul cărții), ci prin cumulusul de referințe ekphrastice² și analiza punctuală a unora dintre picturile descrise minuțios în special în povestirile cu subiect sau pretext pandemic. Prozatorul atribuie anumitor personaje cheie sau orgolioaselor instanțe narrative secvențe de discurs în care abundă referințele artistice, menționează creatori din canonul occidental al artelor vizuale (de la Da Vinci la Edvard Munch, Picasso și Jackson Pollock) și interpretează pânze din muzee renumite, compară stări, emoții, obiecte sau peisaje cu cele surprinse în opere de artă celebre, sugerează analogii între condiția propriului text și statutul operei de artă vizuală ori, în sfârșit, desenează (*sic!*) punți de semnificație parabolică între anumite reprezentări picturale și miezul ideativ al unora dintre propriile narațiuni.

Prin vocea Svetlanei din *Crucea Sudului*, bunăoară, scriitorul ne indică o posibilă interpretare de vector *ekphrastic* a spaimelor produse de pandemie: „Bunica are în casă un tablou, îi zice *Al nouălea val*, de Aivazovski. Niște oameni, pe un fel de plută, își așteaptă moartea, văzând cum vine valul care o să-i înghită. Pentru mine moartea e un fel de al nouălea val.” (Vosganian 2022:9) Conturând imaginea lui Benjamin, fratele autist al Narcisei, însingurata eroină din *Tanti*, nu uită să vorbească despre ispita cufundării totale în lumile ficționale, pe o linie inaugurată de Marguerite Yourcenar:

Intra în muzee și privea ore întregi câte o pictură, legănându-se. La început n-ați înțeles, ați pus asta pe seama faptului că Benjamin evita orice dialog și muzeele era tocmai bun pentru așa ceva. Pe urmă, ai priceput că de fapt el nu refuza, ci prefera un alt fel de dialog. Benjamin le vorbea culorilor așa cum un om îi vorbește altuia. (...) Îl întrista suferința, simțea compasiunea ca pe o durere în propriul trup. Spunea, în fața unui car cu boi: «Le e foarte sete. De ce nu le dă nimeni să bea?». Desigur, nu era nimic de făcut, picturile erau încheiate și făceau parte din categoria lucrurilor definitive, portretul mândrului husar, pictat acum aproape două sute de ani, nu mai avea de ce să ne neliniștească în ceea ce privește iminența morții lui. Iar boii din tabloul lui Grigorescu, opintindu-se ca *Edecarii de pe Volga* ai lui Repin, nu puteau fi despovărați de soarta lor. Ben nu doar că auzea culorile, le și simțea căldura, făcea el însuși parte din pictură, precum Wang-Fo, pictorul izbăvit din *Povestirile orientale* ale lui Marguerite Yourcenar. Era totuși o trăire ca în vis, neputincioasă, n-ar fi putut să ia o găleată cu apă și s-o ducă sub juvățul boului înjugat la car. (Vosganian 2022: 246)

A nu se crede, desigur, că prin intermediul acestor asocieri îndrăznețe prozatorul intenționează doar să stabilească un fel de complicitate interpretativă doar cu cititorii îndelung exersați cultural sau măcar familiarizați cu hermeneutica artistică. Textele ekphrastice³ al căror sens major se articulează în

² După cum a arătat mai mult decât convingător Cristina Sărăcuț, „Dacă putem atribui ekphrasisului un rol retoric la nivelul construcției personajului, în ceea ce privește statutul fragmentului ekphrastic la nivelul discursului putem constata faptul că el îndeplinește o funcție de *mise en abyme*.” (Sărăcuț 2015: 102)

³ Adaptez și aici definiția pe care o dă Alexandra Vrâncianu romanului ekphrastic, într-un studiu de pionierat pe teren românesc: „Felul în care scriitorii se referă la imagini celebre, ale căror

jurul catharsisului trăit intens de unele personaje (bolnave în ochii majorității străinilor, în realitate excepționale, căci *alese*), obligatoriu în fața unor pânze care par a-i absorbi și implicit transporta în lumi de o puritate și o frumusețe ireale, postulează de fapt necesitatea conservării cu orice preț a libertății interioare, într-o lume și o epocă de criză majoră, în care libertatea (de mișcare) corporală/fizică este imposibilă sau redusă la limite aproape insuportabile.

În fapt, configurând profilul unor visători cu identitate vagantă precum Svetlana sau al unor halucinați de o sensibilitate extremă precum Benjamin autistul, Varujan Vosgianian invită orice tip de cititor trecut prin experiența pandemică la un dialog atipic despre formele de frumusețe autentică, deși ingenios camuflată, care chiar și în „anii molimei” s-au dovedit capabile să *despovăreze* umanitatea măcar temporar. Făcând-o să uite, preț de câteva clipe sau ore prețioase, de iminența propriei extincții.

BIBLIOGRAFIE

- Vosgianian 2022: Varujan Vosgianian, *Povestiri despre oameni obișnuiți*, Iași, Editura Polirom.
- Bachelard 2005: Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, București, Editura Paralela 45.
- Demertzis și Eyerman 2020: Nicolas Demertzis și Ron Eyerman, “Covid-19 as cultural trauma”, în *American Journal of Cultural Sociology*, 8, pp. 428–450, disponibil la adresa: <https://doi.org/10.1057/s41290-020-00112-z>.
- Ilie 2020: Emanuela Ilie, *Corpuri, exiluri, terapii*, Iași, Cartea Românească Educațional.
- Ilie 2022: Emanuela Ilie, „Povestiri despre anii *molimei*”, în „Convorbiri literare”, 12 (324), pp. 74-82.
- Rosenberg 1992: Charles E. Rosenberg, “What is an epidemic? AIDS in historical perspective”, în *Explaining epidemics and other studies in the history of medicine*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 278-292.
- Sontag 1995: Susan Sontag, *Boala ca metaforă. Sida și metaforele ei*, traducere, prefață și tabel cronologic de Aurel Sasu, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Sărăcuț 2015: Cristina Sărăcuț, *Ekphrasis. De la discursul critic la experimentul literar*, cuvânt-înainte de Alexandra Vrânceanu, Iași, Institutul European.
- Vidruțiu 2012: Cristina Vidruțiu, *Imaginarul epidemic. Reprezentări istorice și metaforice ale ciumei în literatură*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
- Vrânceanu 2007: Alexandra Vrânceanu, *Interferențe, hibridări, tehnici mixte. Studii ale expresiei contemporane*, București, Editura Universității.
- Woods 2020: E.T. Woods, R. Schertzer, L. Greenfeld, C. Hughes, and C. Miller-Idriss., “COVID-19, nationalism, and the politics of crisis: A scholarly exchange”, în *Journal of the Association for the Study of Ethnicity and Nationalism*, disponibil la adresa: <https://doi.org/10.1111/nana.12644>.

personaje le preiau, le transformă sau le explică, mă face să numesc aceste texte romane ekphractice”. (Vrânceanu 2007, *apud* Sărăcuț 2015: 196)

