

## SIMBOL ȘI SIMBOLIZARE ÎN ROMANUL PSIHOLÓGIC AL LUI VLADIMIR BEȘLEAGĂ

**Ana GHILAȘ**

*Universitatea de Stat a Moldovei*

*Dans l'article on relève la spécificité de la symbolisation dans l'imaginaire artistique de Vladimir Beșleaga. Par l'intermédiaire des romans signés par cet auteur, dans la prose de Moldova s'affirme la transition vers le roman moderne étant donné le fait que l'auteur a réalisé la diversification des significations du symbole: éthique, philosophique, psychanalytique.*

Aspectul ficțional al discursului și limbajul figurat sunt dimensiuni ale spațiului epic, care se fac prezente în text prin imagine, metaforă, simbol și mit. Fiind, de fapt, principii constitutive ale poeziei, ele rezultă din convergența a două aspecte definitorii pentru lirică: 1) *senzorial și estetic* și 2) *tropologic*, non-referențial, care valorifică funcția emotivă, poetică a limbajului.[1, p.247]. Cu toate acestea, în proza modernă, simbolul, ca și metafora sau mitul, devin elemente indispensabile ale structurii textului, conferindu-i acestuia variate valențe artistice, ontologice, arhetipale etc. La abordarea temei propuse în titlu, vom insista asupra simbolului și a rolului lui în discursul narativ de factură psihologică, exemplificând cu proza lui Vladimir Beșleagă.

Ca semn de recunoaștere (gr. *symbolon*), *simbolul* trimite la un obiect prin care înțelegem un concept sau o stare. Apariția oricărui simbol se face în baza unei legături, fie ontologică (sau de natură), analogică (sau de formă) ori convențională (sau de înțelegere). Cercetătorul Jean Chevalier relevă accepțiunile antropologice (G.Durand), mitologice (M.Eliade), psihanalitice (S.Freud, C.G.Jung) ale simbolului, evidențiind că simbolul acționează asupra structurilor mentale, iar imaginea simbolică este „capabilă de a declanșa o activitate intelectuală, căci ea rămâne un centru în jurul căruia gravitează întreg psihismul în mișcare”. În același timp, se subliniază ideea că simbolul are „capacitatea de a însufleți marile ansambluri ale imaginarului: arhetipuri, mituri, structuri”[2, p. 26-27].

În accepție modernă, simbolul este polivalent. Astfel, el creează posibilitatea de a opera simultan în mai multe planuri semantice, având sensuri infinite. După C.G.Jung, simbolul „trimite mereu la un conținut mai vast decât sensul său imediat și evident”[3], el posedă, „dincolo de expresia formală, o expresivitate luminoasă, altfel spus o eficacitate de ordin practic pe planul valorilor și al sentimentelor”, fiind „cel care înlesnește trecerile alternative și inversate între nivelurile conștiinței, între cunoscut și necunoscut, manifest și latent, eu și supra-eu”[4, p.42].

Ca trop, prin simbol se înțelege „un nume al unui obiect concret, ales în mod convențional pentru a desemna o întreagă clasă de obiecte, o noțiune abstractă sau o însușire predominantă cu care poate fi pus în legătură”[5, p.147]. Simbolul literar devine, de fapt, un semn particular de natură intuitivă, iar activitatea simbolică, după Goethe, transformă aparența în idee și ideea în imagine.

Vom aminti că *simbolurile* se clasifică în două categorii: 1) *consacrate (sau convenționale)*, prin utilizarea de multă vreme în diferite culturi) și 2) *poetice sau contingente*, care există, în principiu, într-un text unic și, din această cauză, posedă

o ambiguitate sporită față de simbolurile convenționale. Simbolul poetic este astfel dependent de contextul în care apare, adică locul convenției acceptate este luat de context.

Ca și în cazul simbolului convențional, observă M.Mancaș, „simbolul poetic este motivat semantic, dar raportul dintre contiguitate logică prin care apare simbolul convențional nu mai este exclusiv, nici atât de clar pentru simbolul poetic”. De aceea de multe ori contiguitatea „poate fi interpretată ca similaritate (al cărui caz particular este, de fapt), iar substituirea care dă naștere simbolului literar se justifică, astfel, prin analogie”[6, p.150].

În acest context, se pot identifica anumite *grade de simbolizare* între formele de manifestare a simbolului poetic, determinate de măsura motivării semantice a acestuia și „de gradul de generalitate al trăsăturii semantice relevante în substituirea simbolizatului prin simbol. Altfel spus, un grad inferior de simbolizare și o slabă distanțare semantică ar caracteriza simbolurile curente, în timp ce simbolului poetic i-ar fi specifică o motivare mai slabă, o distanță semantică mai mare între constituenții tropului și o situație a trăsăturii semantice agăugate ori înlăturate la un nivel mai ridicat în ierarhia semelor constitutive.”[7, p.151].

Astfel că în artă, *simbolizarea*, ca reprezentare a unei noțiuni, a unei idei sau ca sugerare a stării sau a sentimentului printr-un simbol, va fi detectată prin modul cum este exprimat artistic simbolul. Într-un text literar vom urmări deci expresia simbolului și exprimarea lui, modul în care el apare și funcționează în discurs, interacțiunea lui cu contextul (la nivel exterior – cu contextul supraeului, și la nivel interior – cu cel al textului propriu-zis). Considerăm că în romanul obiectiv, cu un narator omniscient și omniprezent, heterodiegetic, simbolurile sunt, în principiu, convenționale, sensul lor contingent referindu-se la idei filozofice, valori morale, și mai puțin la stări, senzații, percepții sau la lumile abisului uman, ale inconștientului. Iar la nivel de structură a vorbirii, stilul indirect liber devine, în acest tip de roman, o modalitate de trecere treptată de la descrierea lumii exterioare, de la evenimential la descrierea (și/sau sugerarea) celei interioare. O demonstrează în literatura română Ioan Slavici, începând cu nuvela *Pădureanca* și terminând cu romanul *Mara*, Liviu Rebreanu – de la *Ion* la *Pădurea spânzuraților*, lucrări în care se manifestă stilul psihologic indirect și cel mixt și care prezintă o punte de trecere la un psihologism direct, prin monolog interior, în textele lui Camil Petrescu, Gib.Mihăescu, Anton Holban ș.a.

De fapt, la investigarea romanului modern, în special a celui psihologic, cercetătorii atenționează asupra surselor de origine simbolistă [8, p.238]. Or, autorul de roman subiectiv, psihologic are în vizor lumea interioară, cea a adâncurilor umane, iar abisurile inconștientului, relațiile lui cu conștientul și cu supraeul pot fi mai veridic transfigurate artistic prin mijlocirea visului, a simbolului, a monologului interior sau a fluxului memoriei.

Romanul psihologic basarabean și-a început calea spre afirmare ca entitate literar-artistică în perioada interbelică, când scriitorii au întreprins tentativa de asimilare a romanului românesc în general. Menționăm aici încercările de roman psihologic ale lui Ioan Sulacov prin *Însemnările unui flămând*(1936) și ale Elizabetei Eliade-Dolenga - *În ghiarele vulturului. Jurnalul unui arhiduce*(1937). În perioada imediat postbelică, continuitatea firească a

evoluției literaturii române fiind întreruptă abuziv, se revine la romanul-cronică, la evenimential, accentul fiind pus pe elementul social, pe caracterul tipic etc. Totuși, la mijlocul anilor 50-anii 60, în perioada „dezghețului hrușciovist” și a descătușării spirituale, iar în plan european, a crizei valorilor și a existenței antiromanului, se diversifică romanul psihologic românesc prin texte semnate de D.R.Popescu, A.Ivasiuc, N.Breban, A.Buzura, iar în proza din Basarabia (Republica Moldova) se face observată tranziția de la un narator omniscient și omniprezent la o contopire, o suprapunere narator-personaj, auctor-actor (A.Busuioc, G.Meniuc) sau chiar la o libertate absolută a personajului-narator, cum se manifestă în discursul narativ al lui V.Beșleagă.

Stilul psihologic al acestui autor se caracterizează prin solilocviu ca mod de narare, dublat de monolog-confesiune, fluxul memoriei, simbol, vis, dedublare, alter-ego ș.a. În ceea ce privește simbolul, el îndeplinește în opera lui V.Beșleagă diverse funcții: de structurare a textului, ontologică, psihologică, etică, fapt ce demonstrează, într-un fel, capacitatea simbolului „de a însufleți marile ansambluri ale imaginarului: arhetipuri, mituri, structuri”[9,p.27]. Totodată, suntem conștienți de faptul că imaginea nu capătă valoare de simbol „decât în cazul când cel care o contemplă este dispus să facă un transfer imaginar, simplu în realitate, complex când este supus analizei și acest transfer plasează subiectul înăuntrul simbolului, după cum simbolul va fi strămutat înăuntrul omului”[10, p.44-45].

Dintre toate funcțiile simbolului (exploratoare, de mediere între materie și spirit, între conștient și inconștient, de substitut, unificatoare, pedagogică și terapeutică, socializantă, de rezonanță), cele de mediere între conștient și inconștient, de substitut, de rezonanță și de transformare a energiei psihice au un rol decisiv în comprehenderea imaginarului artistic al lui Vladimir Beșleagă. În romanele acestui autor casa și familia constituie un spațiu în care se desfășor dramele sufletești ale individului. În primul rând, ca topoi, *casa*, în romanele *Zbor frânt*, *Acasă*, *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* apare ca simbol al neamului, al vetrei strămoșești și al legăturii omului cu locul. Adică ea are aici semnificația specifică modelului etno-etic *bonus pastor*, manifestându-se ca simbol convențional [11]. Totodată simbolistica ei mai semnifică și ideea de cuib, intimitate ( în romanul *Ignat și Ana*), întoarcere la origini în sensul etnic-spiritual (romanul *Acasă*), dar și în sens psihanalitic jungian, trecând în categoria simbolurilor contongente(în *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*).

Înstrăinarea de casă presupune înstrăinare de un trecut, adică uitarea trecutului (*Acasă*), dar, în același timp, și o înstrăinare a individului de ai săi, de cei apropiați (cum se manifestă în *Zbor frânt*) și, de aici, necesitatea întoarcerii către sine, în sens psihologic: a sta de vorbă cu sinele tău, cu inconștientul, a-ți face un examen de conștiință, o autoanaliză, sau în planul psihanalizei jungiene: a-ți cuceri Sinele, a realiza individuația, a pune de acord (în urma examenului de conștiință) conștientul cu inconștientul (în *Viața și moartea nefericitului Filimon...*). Astfel că prin simbolizarea casei în romanele acestui autor se poate urmări tranziția de la convenționalitatea (tradiționalitatea) simbolului la ambiguitatea, contingenta acestuia, ceea ce imprimă valențe

noi textului, caracterizând, în același timp, originalitatea viziunii artistice a individualității creatoare.

Vladimir Beșleagă nu stăruie asupra descrierii exteriorului sau interiorului casei, cum observăm la I.Druță, bunăoară [12, p.143-163], ci mai mult asupra lumii interioare a individului, a sufletului, spiritului casei ca *axis mundi*. O denotă atitudinea mai multor generații față de acest lăcaș al omului. De exemplu, bunelul (și el simbol al neamului și al statorniciei), înfruntând greutatea în calea sa, se întoarce din primul război mondial, ajungând, în cele din urmă, la locul de unde a pornit în lume și unde vrea să rămână pe veci:

*„Și cât a tras și a pătimit pe drum, și cum trebuia să se oprească din când în când și să lucreze câte două-trei săptămâni la vreun gospodar, ca să câștige mâncare(...), ca să poată merge mai departe și cum era să-l omoare niște tâlhari..., și cum era să se înece într-o apă, dar a scăpat de toate și a venit **acasă**...”. „Numai **acasă** vroia să moară. Că, zicea el, în **casa** asta am crescut, cu apa asta m-am adăpat – și tot în pământul ista vreau să mă duc și să mă fac nimic. Iar când băeții ziceau, vorba ceea, în natură nimic nu se pierde... că-s învățați și se cred mai deștept decât dânsul, bunelul mijea ochii și grăia și el, în șagă: „Dacă-i așa, apoi poate cineva, vreun strănepot dintr-al zecelea rând, are să beie ori are să mănânce din țărâna mea și are să mă viseze, și dacă are să se ducă și el undeva, departe prin lume, prin străini, are să simtă că-l trage **acasă** și are să vie și el ca mine, măcar șchiop, pe jos are să vie **acasă**, să nu se stingă neamul niciodată...”. (Zbor frânt).*

Nepotul Isai, care în timpul războiului, căutându-și fratele, a nimerit la nemți, pe celălalt mal al Nistrului, îndeplinea, în fapt, funcția de cercetaș al armatei sovietice. După război e învinuit de săteni și de rude că a vrut să fugă cu armata germană, din care cauză se închide în sine, devine irascibil. Pentru el însă casa rămâne a fi un loc sfânt, curățenia sufletului, amintirea celor trăite:

*„Măi, am vrut să mă duc cu nemții, să nu ajung să te văd pe tine...(…), așa răspundea [Isai] mai încoace, după ce își înălțase și el **casa lui**, ceva mai sus de **casa bătrânească a mâne-sa**...”; „dacă a venit vremea să-și facă Isai **casă**, nu știu cum că nu s-a prea înțeles cu lle(...); că Isai vroia să se așeze anume lângă **casa bătrânescă**, în vale, mai aproape de apă.”*

Astfel, convenționalitatea acestui simbol este convertită treptat într-un simbol poetic, contingent, iradiind asupra întregului text al romanului *Zbor frânt* prin constituirea unor serii simbolice, cum este *casa și apa*, *casa și poarta*, *casa și mama*. Aceste simboluri capătă noi și originale semnificații în celelalte romane ale autorului.

Personajul Alexandru Marian din romanul *Acasă* se întoarce în sat într-un moment greu al vieții sale, căutând liniște sufletească în casa părintească. El încearcă să cunoască unele adevăruri despre părinți și despre sine. Symbolismul casei devine, în acest context, modalitatea de realizare artistică a dorințelor și intențiilor personajului, iar seriilor simbolice din primul roman (*Zbor frânt*) i se alătură altele: *casa și rădăcinile*, *casa și umbra*, *casa și vocea* (vocile cunoscute și necunoscute). Simbolul rădăcinilor tăiate și ale casei converg spre înțelegerea *”Dacă ar putea omul să se schimbe așa de ușor! Iată-mă eu, am aproape douăzeci de ani de trai la oraș și pare că m-am deprins cu viața de acolo. Dar ce mă trage oare la satul ista, la **casa** asta, la pământul ista? Trupul? Sufletul? Sau ceva din amândouă, ceva care nu are nume, ceva care plutește în aerul acesta, în apa aceasta,*

*ceva care-i în ierburile acestea, în liniile orizontului acesta...".* Valențele spirituale-etice ale casei se amplifică prin cele de natură filozofică și psihologică.

Ambele personaje – Isai și Alexandru – doresc să lase copiilor o casă, mai bine zis amintirea și sufletul unei case spirituale - cea a neamului, a părinților, și, în același timp, să-i învețe a înțelege omul, în relație cu adevărul timpului în care acesta a trăit. Isai „*l-a săltat pe băiat în brațe și i-a arătat un nuc mare, bătrân și l-a întreat: vede el acolo în deal nucul cela, și băiatul a zis că-l vede (...), și dacă mai vede el printre frunzele lui o casă, și băiatul a zis că vede, dar nu se știe dacă vedea, pentru că nici Isai n-o prea vedea, dar credea că, poate, băiatul o vede, că are ochi mai buni. „Apoi, uite, a urmat Isai, să ții minte casa ceea, că am să-ți povestec eu ceva”.*

Astfel se declanșează acțiunea în romanul *Zbor frânt*: Isai pierzându-și casa părintească, chiar dacă și-a construit alta nouă, copilul nu vede casa dintre ramuri, iar tatăl cu speranța că poate el, feciorul, va mai putea să păstreze dacă nu spiritul casei, poate amintirea despre trecutul ei, adică al familiei și al neamului, îndemnându-l să înțeleagă timpul cu sufletul. Casa devine deci un *axis mundi* al personajelor, iar, în plan structural, este și toposul de la care duc și spre care vin „cărările, drumurile” narațiunii. În celelalte două romane care au urmat - *Ignat și Ana și Acasă*- toposul de la care pornește acțiunea este marginea satului, actorii coborând din mașină și pornind spre sat, adică spre casă. Din punct de vedere al simbolisticii tradiționale, consacrate, aceasta ar semnifica încercarea unei întoarceri la originile neamului, iar din perspectivă psihanalitică – întoarcerea la sine. În acest context, prezintă un deosebit interes romanul *Viața și moartea nefereciturii Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*, scris în anul 1970, dar interzis de cenzură și publicat abia în 1988.

Simbolul devine aici principalul element de structură al discursului, conotând idei, stări, senzații. Referindu-ne la simbolul casei, observăm că pentru Nichifor Fătu, tatăl care și-a lăsat soția și a luat cu forța băiatul de la mamă, casa, chiar dacă o are, practic lipsește din viața lui sufletească ca spațiu sacru, ca vatră, ca familie. Pentru el casa e un mod de a-și demonstra puterea, bogăția, având funcția de autocaracterizare. Pentru fiica Cristina, casa înseamnă legătura dintre generații, permanența spiritului mamei, idei transfigurate artistic prin imaginea casei noi care a cuprins-o pe cea veche a mamei. Pentru Filimon, fratele ei, casa nu înseamnă practic nimic, el e rupt de casa părintească, de la mamă, e dus cu forța la tată-său și lăsat să locuiască în altă casă, în grija unei bătrâne. Astfel, fiecare cu casa lui, cu lumea și cu soarta lui. Într-o lectură psihanalitică aceasta ar însemna fiecare cu psihismul său, cu refulările și defulările sale, cu imagourile arhetipale dominante. De fapt, în acest roman al lui V.Beșleagă, personajele se caracterizează în mare măsură din perspectivă psihanalitică freudistă și jungiană(Cf. 13,p.93-115).

Semnificația convențională a unui simbol consacrat (*casa, bunelul sau bunica(bătrâna),piatra, umbra, apa, focul ș.a.*) este amplificată de nuanțe, valențe etico-sociale, ontologice, arhetipale, psihologice.De exemplu, împletirea planurilor real, imaginar și psihologic, îmbinarea simbolurilor de factură tradițională (*bătrâna, bordeiul, țărâna*) cu cel de natură modernă – *treptele* – transmit idei filozofice și psihologice. Filimon, personajul principal, ieșind din labirintul de pătră de sub sat (ceea ce, în plan psihologic, simbolizează căutarea

de sine), ajunge la casa bătrânescă, la „bordeiul” de cândva al buneilor, deschide cu greu ușa și coboară trei trepte pentru a ajunge la bunica și a afla cine este el cu adevărat. La nivel psihologic, este, de fapt, o coborâre în sine, în adâncurile inconștientului personal și realizată această coborâre/cunoaștere de sine prin mijlocirea inconștientului colectiv, al spiritualității generațiilor trecute. Imaginea bătrânei care se duce încet în pământ denotă nu doar trecerea timpului, ci și ideea pierderii unor valori și a unor adevăruri: „*târziu ai venit, vezi?*”, zice ea, „*dacă veneai mai înainte, poate că aflai ceva, acum însă...*” Este semnificativă, în acest context, imaginea senzitivă și vizuală a memoriei, a conștiinței de sine a individului, dar și a neamului: „*glasul vine dinspre bătrână, dar nu vine drept, prin aer, ci prin podeaua în care se duce ea, vine din pereții de sub care trage cu palma țărâna și o împrăștie, apoi întinde cealaltă mână și ia de sub alt perete alt pumn de țărână, îi simte, glasul, cu coatele, cu genunchii, cu tălpile însângerate...*”

Observăm că simbolurile se completează reciproc, prin semnificații de natură variată, același simbol conotând totodată idei și stări. De exemplu, bătrâna semnifică trecutul neamului și necesitatea legăturii dintre generații, dar și pierderea unei generații, în sensul lipsei conștiinței de sine a acesteia. În același timp, din perspectivă psihanalitică jungiană, ea este și arhetipul bătrânei înțelepte, fapt ce impune alte interpretări ale textului.

Așa cum demonstrează mai mulți cercetători, criteriul reiterării simbolului la diferiți autori și în diferite curente vorbește de o sedimentare poetică a limbajului, în special în poezia interbelică. „Un limbaj poetic ajunge la maturitate, observă, de exemplu, M.Mancaș, atunci când și-a constituit un fond figurativ notabil, metaforele și simbolul formându-i nucleul.(...) Prin contribuția marilor poeți ai perioadei interbelice, poezia română modernă începe să funcționeze ca „text unitar”, ce-și degajă spontan și aproape uniform simbolurile esențiale. În acest sens, perioada interbelică este tocmai aceea care ajunge la fixarea unor simboluri constante, specifice ei, dar izvorând dintr-o experiență poetică asumată de aproximativ un secol”[14,p.157].

Literatura din Republica Moldova, în special începând cu anii 60 ai secolului al XX-lea denotă, de asemenea, o încercare de sedimentare a limbajului poetic prin utilizarea metaforei, simbolului și a elementului mitic. Această dimensiune a limbajului figurat caracterizează și proza timpului, în special cea semnată de I.Druță, V.Vasilache, A.Busuioc, G.Meniuc și într-o mai mare măsură, romanele lui V. Beșleagă, la care simbolul consacrat capătă multiple valențe etice, ontologice, psihologice și psihoanalitice.

#### **Referințe bibliografice**

1. Wallek R., Warren A. *Teoria literaturii*. București, Editura pentru literatură, 1967.
2. Chevalier Jean. *Cuvânt înainte la: Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*. În trei volume. Volumul 1 (A-D). București, Editura Artemis, 1995.
3. Jung C.G. *Analiza viselor. Selecție de texte, introducere și note de Jean Chiriac*. București, Editura Aropa, 1998.
4. Chevalier Jean. *Cuvânt înainte la: Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*. În trei volume. Volumul 1 (A-D). București, Editura Artemis, 1995.
5. Mancaș Mihaela. *Limbajul artistic românesc în secolul XX (1900-1950)*. București, Editura Științifică, 1991.
6. *Idem*.

7. *Idem.*
8. Cf. Lăzărescu Gheorghe. *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică.* București, Editura Minerva, 1983.
9. Chevalier Jean. *Cuvânt înainte la: Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere.* În trei volume. Volumul 1 (A-D). București, Editura Artemis, 1995.
10. *Idem.*
11. A se vedea: Mănuță Dan. *Lectură și interpretare. Un model epic.* București, Editura Minerva, 1988; *Idem. Analogii. Constante ale istoriei literare românești.* Iași, Editura Junimea, 1995.
12. Cf. Botezatu Eliza. *Valențe simbolice ale spațialității la Ion Druță: Casa // Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic.* În 2 volume. Vol.1. Coordonator: M. Dolgan. Chișinău, CEP USM, 2004, p.143-163..
13. Cf. Ghilaș Ana, *Romanul anilor 60. Modelul bonus pastor,* Chișinău, CEP USM, 2006.
14. Mancaș Mihaela, *Op.cit.*