

ARHITECTURA ȘUBREDĂ A MEMORIILOR

*Câinele de bronz**, romanul de debut al Emanuelei Iurkin, nominalizat anul trecut la Premiile Observator Cultural și la Premiile Sofia Nădejde pentru Literatura Scrisă de Femei, a reprezentat pentru mine una dintre surprizele frumoase oferite de 2018. În primul rând, pentru că am o slăbiciune pentru debuturi, pentru autorii noi buni, pe care pot să-i urmăresc încă de la început, odată ce i-am descoperit. În al doilea rând, pentru că m-am bucurat să descopăr o nouă voce foarte interesantă din Republica Moldova, după succesul impresionant înregistrat de Tatiana Țibuleac cu *vara în care mama a avut ochii verzi* (editura Cartier, 2016), confirmat apoi de *Grădina de sticlă* (editura Cartier, 2018). Dar și pentru că formula narativă practică (de ambele autoare) iese din schema obișnuită la noi în ultimii ani, fiind tributară mai degrabă noului roman francez, decât realismului în care s-a repliat în ultimii ani autoficțiunea, cu predilecție practică în deceniul trecut de către scriitorii tineri. Deși e adevărat că în ultimii 3-4 ani au mai apărut și la noi autori care încearcă să iasă din această paradigmă, dar care tind să revină mai degrabă la realismul magic sud-american.

De altfel, începând cu povestea în sine, cele două autoare se și aseamănă destul de mult. Pentru că atât Aleksy, personajul-narator din *vara în care mama a avut ochii verzi*, cât și personajul-narator din *Câinele de bronz*, de data aceasta de gen feminin, împărtășesc aceeași soartă, a copilului abandonat de tată în copilărie și lipsit în același timp de afecțiunea mamei (plecată la muncă în Rusia). Tema copilului abandonat este reluată de Tatiana Țibuleac și în cel de-al doilea roman al ei, *Grădina de sticlă*, fiind o temă de actualitate, urgentă chiar, în Republica Moldova (dar și din România), unde copiii sunt lăsați în urmă de părinții plecați la muncă în străinătate (fie că vorbim de Rusia sau de Occident, totuna) și crescuți de bunici. Diferența dintre cele două autoare constă în refuzul Emanuelei Iurkin de a insera și puncte de lumină în narațiunea ei și totodată de a oferi o soluție, de orice fel, pentru personajul său, pentru a-l ajuta să iasă din traumă, la capătul unui proces dureros și disperat de maturizare. Și de pariul ei, pe care-l duce până la capăt, pe o luciditate tăioasă, pe o (auto)analiză mai mult decât dură, pe care și-o face personajul-narator, în același timp extrem de vulnerabil și extrem de puternic. Și când spun extrem de puternic o spun gândindu-mă la faptul că, până la urmă, miza reală, pare a ne lăsa să înțelegem,

în final, eroina din *Câinele de bronz*, după toate suferințele și experiențele devastatoare prin care trece, după toate introspecțiile dure și raportările lucide la lume, după ce cunoaște din plin umilința și sărăcia, deruta și mai ales cea mai cruntă singurătate, nu este neapărat o viață înconjurată din toate părțile de iubire, ci o viață pur și simplu, adică supraviețuirea, care este și ea un alt cuvânt pentru resemnare. Cam așa: „Și voi auzi liniștea cu toate posibilitățile, cu toate poveștile lumii ascunse în ea. Voi fi vie în tăcerea asta, deschisă la toate formele prin care se manifestă iubirea. Mă voi accepta cu foamea, frigul și întunericul din mine.”. Sau ca aici, unde ni se povestește despre câinele Șarik: „Când era doar un țânc, cineva îi aruncase niște oase de pește și, cum se repezise lacom la ele, o așchie îi rămase în gât. Era greu să ascuți accesele lui chinuitoare de tuse, de vomă, când încerca să elimine osul. (...) Totul părea a fi normal până în clipa în care reveneau accesele de tuse și vomă, iar cu ele, speranța noastră a tuturor că va reuși. Țineam foarte mult la el. Dar n-a reușit niciodată. Deși s-a străduit mult de tot. A și trăit mult de tot.”.

Cu alte cuvinte, în *Câinele de bronz*, deziluzionarea este completă, atât în momentele în care în scenă (adică în mintea eroinei) este invitat să intre tatăl: „Acum e așa de parcă noi doi ne-am afla într-o oadaie și dintr-odată tu ai începe să crești. Și ai crește până când n-ar mai rămâne deloc spațiu. Eu m-aș lipi de perete și aș încerca să ies de acolo. Nu aș ști pe unde s-o iau. M-ai strivi cu dragostea ta întârziată de părinte (...)”, cât și atunci când este vorba despre mamă: „Intangibilă, mama – atât de departe. Tot mai străină de la un an la altul. Tot mai străină și atunci când e alături. O necunoscută.”. Din perspectiva relației cu tatăl (sau mai degrabă a lipsei ei), prin ton și luciditate, romanul Emanuelei Iurkin amintește și de povestirea Laviniei Braniște „Tatăl meu mă așteaptă la fântână”, din *Escapada*.

Totodată, ambele autoare optează pentru un tip de narațiune non-lineară, discontinuă, fragmentară, într-o încercare de redare a mecanismelor complicate ale memoriei – a lipsei ei de coerență și structură logică – după cum ne și explică Emanuela Iurkin în roman: „Arhitectura șubredă a memoriilor mele. Structura imaginilor care se perindă prin minte. Secvențele se derulează cu o viteză nebună, se izbesc. Fără nicio logică, dincolo de orice înțelegere, ignorând principiul cronologic (...) Groaza în fața cuvintelor din folderele incognito de acum trei ani. Perplexitatea.

Scenariul ascuns în cuvinte întâmplătoare.”. Și completează, în alt loc: „Amințirile sunt povești imaginate, le recompu și completezi în permanență. Mereu vii și tot mai spectaculoase. Evenimentele sunt doar puncte de plecare, realitatea e doar un pretext.”. Dincolo de explicație, probabil că e și un fel de justificare aici, pentru părțile care scârțâie în roman.

În același timp, formula are și rolul de a da impresia de jurnal, de autenticitate, povestea nu este deloc clară, uneori este chiar prea blurată, abia se încheagă, iar personajele sunt destul de palide. Ceea ce constituie în același timp un efect dorit,

dar și un capitol deficitar, pentru că lipiturile se văd și sunt destul de nesigure, nu sunt ca niște tăieturi curate de montaj. Ce rămâne e mai degrabă o mărturisire și nu o narațiune, ca o lungă epistolă adresată tatălui, dar și lui Vălcu, iubitul pe care eroina noastră îl pierde, în cele din urmă (mitologizarea are darul de a mai da un plus de substanță, de volum, poveștii). Avem, altfel spus, perspectiva unică a „eu”-lui narativ, un lung șir de introspecții, în care acesta nu explică nimic și nu face niciun fel de introducere pentru niciun personaj, doar le numește, în timp ce se ocupă cu disecarea extrem de atentă și precisă a propriilor emoții și senzații asociate. Pe unele nici măcar nu le numește, un personaj apărând ca „n-are importanță cine”. O mărturisire plină de poezie, cu accente adesea expresioniste și presărată cu descrieri cinematografice: „Veranda și următoarea odaie, unde ne-au invitat să intrăm, seamănă cu o fabrică de mezeluri. E plină de vase cu carne, slănină și măruntaie. Miroase a sânge și piper negru” (personajul-narator merge în vizită la tată în ajunul Crăciunului). Și, pentru ca tabloul să fie complet, la despărțire, tatăl îi pune fiicei o pungă cu carne în brațe. În același timp, însă, nu trebuie să pierdem din vedere nici valența terapeutică pe care personajul-narator i-o conferă în mod clar scrisului.

În plus, Emanuela Iurkin introduce în text, cu maximă economie de mijloace, dar cu efect maxim, și anumite elemente sociale, politice, care încadrează explicit povestea într-una mai mare și, de asemenea, îi conferă ceva substanță, volum, în plus: „O să ajung vreodată să te îmbrățișez la fel de afectuos ca adolescenta de pe coperta glamuroasă care își cuprinde tatăl, întâmplător, un mare lider, azi democrat, mâine socialist (sau invers)”, scrie Iurkin, sau „Ne ali-



Energy in (e)motion - Solar flare

mentăm visurile din transferurile de dragoste. Pentru că, da, ura! Și da, mă repet: Western Union – dragostea poate fi transferată!”. Sau ca aici: „Însă ceea ce îmi amintesc până încep să tremur sunt pastele cu unt pe care mama mi le băga aproape pe gât cu forța. Copiii sovietici din RSSM trebuiau să fie grași și rumeni. Numai cârlionții ca ai lui Volodea Ulianov nu erau obligatorii.”. La care se adaugă un set complet de referințe culturale: Mașina Vremeni, DDT, Akvarium, Cranberries, Ich und Ich etc. Și nu lipsesc nici ironiile („Am ieșit cu toții și cineva a spus să stăm la o cafea. Sigur, văzusem secvența asta într-un film...” sau „Iar înțelegerea, ea vine mult mai târziu, ca mașina poliției în filmele americane”), care au și ele un scop precis de plasare a personajului în context socio-cultural, dincolo de cadrul poveștii personale, pentru că, până la urmă, cele două se condiționează reciproc, sunt perfect interconectate.

Practic, în *Câinele de bronz*, avem drama copilului abandonat, crescut în sărăcie și devenit adult într-o țară prinsă între două lumi, una care reprezintă un trecut care nu vrea să dispară și alta un viitor care nu prezintă nici el încredere. O imensă dramă personală, tratată cu maximă luciditate, dar și o dramă colectivă și o poziționare la fel de deziluzionată și echidistantă, lipsită de orice tezism, față de cele două mari zone de influență invocate, într-o perioadă destul de agitată.

Un debut cât se poate de interesant.

*Emanuela Iurkin, *Câinele de bronz*, Editura Cartier, Chișinău, 2018.